PIUS SERVIEN
ESTETICA

Ideea centrală în jurul căreia polarizează toate eforturile teoretice de analiză a artei ale lui Servien este aceea a necesităţii de a se funda un nou tip de estetică în măsură să vorbească despre obiectul său cu rigurozitatea şi obiectivitatea terminologică a ştiinţelor exacte. Încercare adeseori întreprinsă în istoria gîndirii estetice, dar sortită eşecului cîtă vreme dialogul cu arta se purta unilateral, fie din perspectiva lirică a artistului, fie din cea ştiinţifică, a savantului.

Publicarea versiunii româneşti a Esteticii lui Pius Servien restabileşte in conştiinţa publicului nostru o prioritate, şi anume cea marcată de contribuţia şi semnificaţia operei unui gînditor român pentru naşterea şi dezvoltarea esteticii ştiinţifice moderne.

colecția

de

Lei 8,75

estetică

CUVÎNT ÎNAINTE

Publicarea versiunii româneşti a *Esteticii* lui Pius Ser- vien restabileşte în conştiinţa publicului nostru o *prioritate,* şi anume cea marcată de contribuţia şi semnificaţia operei unui gînditor român pentru naşterea şi dezvoltarea esteticii ştiinţifice moderne. Pentru că Pius Servien este incontestabil, alături de un alt om de ştiinţă român, Matila Ghyka, şi de matematicianul american G. D. Birk-lioff, unul din semnatarii actului de naştere a acelei direcţii estetice care caută să-şi merite numele de „ştiinţifică[14] nu numai prin ţinuta teoretică şi spiritul de obiectivitate (sens în care „ştiinţifică[14] este, de pildă, şi estetica de tip tradiţional a lui Lukăcs) ci şi prin metodologia concretă pe care o utilizează. Exemple reprezentative sînt în acest sens poetica şi lingvistica matematică, estetica informaţională sau cea semiotică, iar numele întîlnite cel mai des în acest context sînt cele ale lui Max Bense, H. Frank, A. Moles, U. Eco, S. Maser. Multe dintre lucrările acestora sînt deja cunoscute publicului nostru, fie prin traduceri, fie datorită unor ample studii de exegeză, asupra operei lor.

E firesc deci ca publicul să dispună acum şi de posibilitatea

cunoaşterii directe, la sursă, a operei unui precursor inspirat al tuturor acestor direcţii. Mai ales că, dacă filiaţia Helmholtz — Fechner — Birkhoff a fost amplu discutată şi analizată în lucrările de specialitate, semnificaţia intuiţiilor şi procedeelor metodologice datorate lui Servien a fost multă vreme neglijată. Prima lucrare de răsunet internaţional, ce restabileşte prioritatea savantului român în domeniul constituirii unui model matematic al limbajului poetic şi deci de investigare axiomatic-deduc- tivă a acestui tip de limbaj, dezvoltînd totodată în mod creator sugestiile sale, este *Poetica matematică* (Editura Academiei, 1970) de Solomon Marcus. După cum, evi-

dențierea sistematică a rolului său de precursor în imaginarea unor procedee analitice şi principii de interpretare a artei, preluate şi perfecționate apoi în cadrul studiilor contemporane de estetică informațională datează abia din 1972[1], constituind obiectul unui capitol istoric din lucrarea noastră *Artă şi matematică* (Editura *politică,* 1972). Este, de ce să n-o recunoaştem, o destul de tardivă restabilire a priorității lui Servien în istoria eforturilor moderne de scientizare a teoriei artei dacă ne gîndim că primele sale *lucrări* de acest fel datează din *1925* şi că studiul său din 1930 *Le rythmes comme introduction physi- que ă l'esthetique* beneficia, la apariție, de recunoaşterea şi recomandarea elogioasă a lui Paul Valery.

^ înainte de a înainta însă în analiza operei sale ştiințifice şi a semnificației ei pentru istoria esteticii moderne, socotim necesară schițarea unei succinte imagini bio-bi- bliografice a personalității sale cu adevărat renascentiste prin deschidere şi multilateralitate.

1 In cadrul unor studii sau -articole ocazionale şi fără a fi Urmărită din această perspectivă, a esteticii informaționale, opera estetică a lui Pius Servien s^a bucurat totuşi la noi de o analiză competentă încă din 1965, datorită lui SoLomom Mancus, lui Ni- cO'lae Balotă sau Cristinei Isbăşescu.

Cel care îşi va lega cariera literară şi ştiinţifică de pseudonimul Pius Servien, se numea în fapt Piu-Şerban Cocu- lescu, şi s-a născut la Bucureşti în 1903. „Microbul mate- maticii“ — după propria sa formulare —- I-a moştenit de la tatăl său, N. Coeulescu, reputat profesor universitar şi director al Institutului de Astronomie. Acuta sa sensibili- _ tate poetică şi muzicală va fi dobîndit-o însă din anii cei mai fragezi ai copilăriei, petrecuţi la ţară, la bunici, pe meleaguri ce şi-au pius amprenta şi pe structura altei mari sensibilităţi poetice — Alexandru Macedonski — şi anume cele ale Mălăeştilor. Prima dintre cele două stele sub care Servien şi-a desfăşurat ampla sa aventură spirituală, cea a dragostei pentru frumos, alimentată de un autentic şi original talent poetic şi muzical, şi care i-a călăuzit căutările şi speranţele de-o viaţă, s-a aprins încă din anii adolescenţei. Din perioada cînd nu împlinise decît 16 ani datează primele sale poeme, străbătute de nostalgia unei senine vieţi rustice — poeme pe care le încredinţează tiparului în 1920 sub forma unui volumaş cu titlul *Curgînd clepsydra.* Momentul se cuvine consemnat în istoria liricii moderne româneşti, deoarece şi în ipostaza sa de creator, * ca şi în cea de savant, cîţiva ani mai tîrziu, Pius Servien îşi vădeşte vocaţia de înaintaş, versurile sale premergînd unele direcţii în care va evolua creaţia poetică a lui Ion Vinea sau a celuilalt mare matematician-poet, Ion Barbu.

După absolvirea liceului, la Bucureşti, urmează cu rezultate strălucite cursurile Facultăţii de litere de la Sor- bona, vădind calităţi deosebite pentru cercetarea filologică. Reîntors în ţară, publică în 1927 la „Scrisul Românesc" din Craiova un subtil eseu de consideraţii moral- existenţiale şi de introspecţie psihologică, intitulat *Introducere la un mod de A FI* (după ce, în 1925, publicase deja în limba franceză, la Paris, făcîndu-se remarcat, studiul *Essai sur Ies rythmes toniques du frangais).* Venind după primele elaborări ştiinţifice ale tînărului filolog, *Introducerea* . . . reprezintă o meditaţie *poetică* asupra unui mod de a exista în perimetrul *ştiinţei,* cu alte cuvinte, o *morală a cercetării,* o metodă de a face spiritul mai liber, mai capabil să

înainteze pe direcțiile esențiale ale existenței. Este prima lucrare în care fuzionează cele două tendințe şi ipostaze spirituale din a căror îngemănare fericită a luat naştere originala personalitate a lui Servien: cea a visătorului, poet şi filosof, pe de o parte şi curiozitatea ştiințifică fundată pe exactitatea investigației matematice, pe de altă parte. îngemănare ce va putea fi regăsită atît la nivelul stilului cît şi al conținutului în toate operele sale teoretice ulterioare.

Stabilit la Paris, începînd din 1928, îşi continuă cercetările de lingvistică în paralel cu cercetări în domeniile teoretice ale fizicii şi matematicii. Deşi matematician autodidact (n-a urmat decît sporadice cursuri de matematică fără intenția obținerii unei diplome) lucrările sale în acest domeniu nu pot fi trecute cu vederea nici chiar din perspectiva specializată a istoriei matematicii. E drept, el nu a fost un *practician* al matematicii, nu a dezvoltat tehnica de calcul, ca atare, dar îi datorăm profunde intuiții privind fundamentele teoretice şi filosofice ale unor discipline, precum teoria probabilității, de pildă. Desfăşurate la intersecția matematicii cu filosofia, cercetările sale concretizate în lucrări precum *Mathematiques et humanisme* (1942), *Base physique et base mathematique de la theorie des probabilites* (1942), *Probabilite et quanta* (1948) sau *Science et hasard* (1952), au schițat un sistem axiomatic ce a putut fi dezvoltat apoi de către matematicienii profesionişti, la un înalt nivel de tehnicitate. Ceea ce ne interesează însă în primul rînd pentru profilul său de estetician este capacitatea de a interpreta fenomenele

studiate în *spirit matematic,* fapt ce i-a permis să depăşească unele greutăţi de netrecut pentru cei bazaţi exclusiv pe o cultură umanistă, de tip tradiţional.

In temeiul acestei duble experienţe, a omului de ştiin- ţă-matematician şi a poetului-filosof, Pius Servien încearcă prin fiecare nouă lucrare a sa de teoria artei[2], să cîştige teren pentru consolidarea unei estetici care să nu se mai resimtă de pe urma separaţiei dintre ştiinţă şi artă. Eforturi continuate fără răgaz timp de peste trei decenii şi sintetizate în ultima sa lucrare teoretică de amploare ■— cea pe care o prefaţăm acum — publicată cu cîţiva ani doar înaintea morţii sale premature survenită în 1959, la vîrsta de numai 56 de ani.

Ideea centrală în jurul căreia polarizează toate eforturile teoretice de analiză a artei desfăşurate de Servien este aceea a necesităţii de a se funda un nou tip ide estetică în măsură să vorbească despre obiectul său cu rigurozitatea şi obiectivitatea terminologică a ştiinţelor exacte. încercare adeseori întreprinsă în istoria gîndirii estetice, dar sortită eşecului cîtă vreme dialogul cu arta se purta unilateral, fie din perspectiva *lirică* a artistului, fie din cea *ştiinţifică,* a savantului. Sensibilitatea lirică este capabilă să detecteze faptul de artă, să recunoască valoarea, dar nu o poate comenta decît tot în mod liric, adică neriguros şi confuz, într-un limbaj impregnat de subiectivitate şi arbitrar.

2 Lyrisme et structures sonores (1930), Les rythm.es comme in- troduction physique ă Vesthetique (1930), Sagesse et poesie (1947), Science et poesie (1957) etc.

Recunoaştem aici, formulată lapidar, una din tezele de bază ale esteticii informaţionale, teză prin care, cu patru decenii mai tîrziu, Max Bense va justifica necesitatea noii direcţii de cercetare pe care o inaugura odată cu publicarea monumentalei sale *Estetici* (1954—1960): „De aproape; 200 de ani, omenirea produce artă într-o cantitate impresionantă, dar orice discuţie în jurul ei ajunge inevitabil la punctul în care trebuie să concedem că nu ştim despre ce vorbim[11] şi aceasta datorită caracterului intuitiv, imprecis, oscilant al unor noţiuni şi expresii precum ,,frumos“, ,,minunat", „admirabil[11], „emoţionant[11], „tragic[11], „formă[11] etc. ■— ce revin în orice discuţie despre artă. Dar, pentru a putea vorbi riguros despre artă — ne previne Ben- se —■ este necesar ca noţiunile cu care operăm să nu depindă de *interpretările subiective* ale teoreticianului. Dacă vrem deci să vorbim despre artă cu aceeaşi precizie şi acoperire cu care fizicienii vorbesc despre fenomenele naturii, va trebui să matematizăm, respectiv să formalizăm acele noţiuni, decisive pentru procesul contemplaţiei artistice.

Intuind necesitatea acestui demers, de descriere a parametrilor artei în limbaj matematic, Pius Servien va fi totuşi mult mai conştient de limitele sale intrinseci, decît urmaşii săi contemporani. Perspectiva matematică asupra artei este insuficientă, ne previne Servien, în măsura în care este unilateralizată, pentru că omul de ştiinţă, în ipostaza sa de fizician sau matematician, poate *descrie* fenomenul artă, dar nu-l poate *detecta,* astfel îneît ajunge uneori să analizeze cu minuţie şi mare efort intelectual aspecte nesemnificative din punct de vedere estetic. Este, dealtfel, ceea ce li se reproşează îndeobşte, azi, direcţiilor cantitative de analiză a artei. Pius Servien a sesizat pericolul acestei unilateralităţi propunîndu-şi să-i depăşească.

Cercul vicios, datorat incompatibilității dintre limbajul liric, în care se exprimă cei ce sînt capabili să recunoască arta, şi limbajul ştiințific, de care se sluješte savantul, neajutorat în fața artei, a împiedicat pînă acum naşterea unei estetici riguros ştiințifice. El poate fi rupt numai prin efortul simultan al sensibilității lirice şi lucidității ştiințifice, concentrat asupra ‘aceluiaşi obiect, lucru extrem de greu pentru că „nu se întâmplă aproape niciodată ca acelaşi om să aprofundeze în mod suficient cele două domenii la fel de necesare pentru aceasta: cel al artei şi cel al ştiinței. . . Aceste (daruri sînt în general împărțite, cei ca

re-1 aiu pe unul dintre ele, nu-l au pe celălalt[14]. Unei atari „separații a funcțiilor specializate[44] Servien îi opune, ca principiu călăuzitor al tuturor studiilor sale, idealul renascentist de multilateralitate, respectiv fuziunea, într-o a- ceeaşi personalitate, a artistului, istoricului de artă, lingvistului matematician şi teoreticianului filosof. Este cazul fericit al propriei sale personalități şi spiritualități pe care, Paul Valery, scriind despre „cazul Servien[44], o considera a fi înfăptuit „tentativa cea mai îndrăzneață de a captura hidra poetică[44]. „Hidră[41] în măsura în care arta se înfă-ţişează celui care vrea s-o domine prin cunoaştere cu mai multe „capete[44], respectiv în mai multe ipostaze. Iar dacă n-a putut fi pînă acum niciodată definitiv biruită aceasta se datorează faptului că „i s-a retezat, pe rînd, cînd un cap, cînd celălalt, niciodată amîndouă[44].

Nu vom insista în descrierea amănunțită a procedeului analitic propus de Servien. Cititorul îl va desprinde singur citind această carte scrisă cu o exemplară limpezime şi rigoare logică a expunerii. Ceea ce vrem să punem în evidență este *atitudinea teoretică* nouă ce stă la baza studiilor sale, căile noi pe care le-a deschis în cercetarea estetică, şi care, cum am mai amintit, au făcut vogă sub forma unor curente larg răspîndite azi.

Primul demers va fi cel de clarificare a însăşi definiţiilor celor două domenii pe care îşi propune să le facă să fuzioneze: „ştiinţa[44] şi „arta“. Astfel Servien începe prin a determina mai întîi caracteristicile ştiinţei şi ale limbajului utilizat de ea în raport cu cel comun *(Le langage des sciences,* 1931) spre a ajunge la o profundă şi deschizătoare de noi orizonturi analiză a „limbajului total“. în sfera acestuia, el va distinge două teritorii lingvistice distincte şi opuse, situaţie ce n-a preocupat, pînă la el, nici un alt lingvist sau filosof al limbajului. Servien a pornit de la conştientizarea faptului că dificultăţile principale în investigarea limbajului poetic provin din confuzia de planuri dintre acest tip de limbaj şi metalimbajul utilizat de cercetător. Dar, reflectîndu-se o structură prin elemente structurale de acelaşi tip, nu se ajunge la o imagine cognitivă a acesteia, ci la o altă structură poetică, de ordinul doi. Pe acest lucru se şi bazează, dealtfel, pretenţia criticii impresioniste de a fi recunoscută ca artă. Cu alte cuvinte, cînd nu este vorba de simple banalităţi, ajungem

în situaţia de a comenta arta prin artă, drum ce nu poate fi cel al cunoaşterii ştiinţifice obiective. De aceea toate eseurile, oricît de strălucite, ce au fost scrise asupra artei — consideră Servien — n-au făcut decît să îmbogăţească literatura cu noi structuri lirice dar n-au reprezentat un progres în înţelegerea şi explicarea ştiinţifică a operei de artă. Este necesar, deci, ca metalimbajul de comentare şi descriere a artei să facă parte din altă sferă a limbajului decît cea din care face parte limbajul liric. Iar aceasta nu poate fi decît cea a limbajului ştiinţific. In felul acesta Servien ajunge la construirea unui model ideal- teoretic al celor *doi poli ai limbajului:* cel ştiinţific *(S)* şi cel liric *(L).* Modelul limbajului *S* se caracterizează prin două trăsături fundamentale: *unicitatea semnificaţiei* fiecărui enunţ şi posibilitatea *sinonimiei sale infinite.* Intr-a- devăr, limbajul ştiinţific este alcătuit din fraze echiva-* lente (de pildă 3 + 2 este un enunţ echivalent cu 4+1, după cum, propoziţia „apa fierbe la 100 de grade" poate fi oricînd înlocuită prin formularea „temperatura de 100 de grade

reprezintă pragul de fierbere al apei“ semnificaţia rămînînd intactă). In limbajul ştiinţific există, deci, pentru fiecare frază *x* o infinitate de fraze cu o *aceeaşi* semnificaţie. In opoziţie cu limbajul ştiinţific, cel liric este plurivoc şi nu admite echivalenţa. Sensul cuvintelor într-o frază lirică nu este nici unic, nici fix. Ambiguitatea, echivocul, multiplicitatea sensului sînt trăsături caracteristice ale acestui tip de limbaj. In plus, dacă în limbajul ştiinţific sensul frazei este independent de ritm şi, în general, de suportul sonor, în cazul limbajului liric ne găsim în faţa unor „sensuri-ritmuri" indisolubile, proprii nu numai structurilor literare ci şi celor muzicale sau chiar plastice. Ajungem astfel la cele două trăsături esenţiale ce caracterizează modelul limbajului *L: infinitatea omonimiei* respectiv *absenţa totală a sinonimiei* şi *valoarea de unicat,* irepetabil, a creaţiei şi receptării artistice. Cum observa Solomon Marcus, în cadrul acestui model al limbajului liric, stabilit de Servien „încape şi teoria caracterului deschis al operei poetice (vezi, de exemplu, Um- berto Eco) şi reprezentarea operei poetice ca un ansamblu de conotaţii singulare (Hjelmslev, Sorensen, Johnnsen, Todorov) ca şi accentuarea capacităţilor limbajului poe-

tic, nu atît de a comunica cit de a *se* comunica (grupul *Tel Quel,* Max Bense, aşa-numita poezie bidimensională ete.)“.

Demonstrînd astfel caracterul opus al celor doi poli ai limbajului, Servien subliniază totodată necesitatea de a se elimina din orice ştiinţă imixtiunea frazelor aparţinînd limbajului liric. Dacă în ştiinţe precum fizica, astronomia sau matematica acest lucru este relativ simplu, ştiinţele umaniste se lovesc de faptul că enunţurile

lor reprezintă, regulă, un amestec al celor două tipuri de limbaje şi o utilizare indistinctă a lor, de unde imprecizia şi confuzia amintită. Spre a deveni ştiinţă, estetica va trebui să-şi constituie un limbaj propriu, bine definit, în cadrul limbajului ştiinţific. Rezultatele analizelor ei, spre a fi comparabile cu rezultatele altor ştiinţe, trebuie formulate pe baza unui principiu unic, în limbaj ştiinţific. Cu alte cuvinte, estetica, devenită ştiinţă, are ca sarcină traducerea propoziţiilor L ale „limbajului liric“ în propoziţii *S* ţinînd de „limbajul ştiinţific".

Metoda cu ajutorul căreia Servien încearcă să depăşească transcendenţa limbajului liric, ireductibil, ca atare, la cel ştiinţific, presupune o „diviziune a muncii" în estetică, efectuată în două etape distincte: I. *Alegerea* operelor — operaţie desfăşurată în domeniul şi cu ajutorul limbajului liric şi II. *Observaţia, analiza* şi *clasificarea* obiectului astfel circumscris, cu ajutorul limbajului şi procedeelor ştiinţifice. Investigaţia estetică va fi, aşadar, efectuată de două personaje distincte sau, ceea ce este şi mai de dorit, de două ipostaze diferite ale aceleiaşi personalităţi: primul, un „elector", semnalează poezia, procedînd la o detectare a faptelor cu rezonanţă estetică, la o alegere lirică, folosind limbajul L. Cel de al doilea, „analistul“, folosind limbajul ştiinţific, analizează şi clasifică datele furnizate de cel dintîi. Demersul iniţial, elementar, al esteticii fiind reprezentat de selecţia lirică, operaţiunea ei fundamentală va fi aceea a *alegerii,* respectiv a *fundamentării* selecţiei lirice.

Este formulată aici, *avant la lettre,* o altă teză de bază a esteticii informaţionale şi anume, aceea după care demersul ei analitic se exercită asupra unui obiect al cărui statut artistic a fost stabilit

anterior, de o altă instanță (cea a „alegerii" în limbajul lui Servien). „Estetica infor

mațională se bazează pe faptul că, fiind — cum scrie

H. Frank — o disciplină a judecăților existențiale şi a demersurilor cantitative, ea nu este obligată să rişte o determinare fenomenologică, calitativă, anterioară, a obiectului ei. Ca atare, ea poate considera drept valoare artistică şi 'deci obiect al analizei isale tot ceea ce estetica filozofică şi critica de artă au omologat deja, în virtutea unor criterii axiologice, ca «operă de artă»[113].

Care este însă scopul tuturor acestor eforturi de a introduce rigoarea cunoaşterii ştiințifice în domeniul artei. Este ea neapărat necesară? Şi merită oare prețul plătit? N-a creat omenirea artă timp de milenii şi în lipsa acestui „moment de severă luciditate[11]? Pius Servien era îndreptățit să-şi pună aceste întrebări deoarece tentativele similare ale unui Helmholtz sau Fechner n-au avut ecoul scontat în rîndul oamenilor de artă. Asemenea strădanii ■—■ constată Servien •— sînt privite de artist cu indiferență şi dispreț sau, cel mult, sînt salutate de el „de la distanță[11] fără a-i trezi însă un interes real.

3 H. F r a n k — *Kybernetik und Philosophie,* Berlin, 1966, p. 130.

Cu toate acestea, ne previne Servien, o atare estetică ştiinţifică se adresează precumpănitor artistului şi nu criticilor de artă sau publicului pasionat. Ridiculizînd sloga- nele de largă circulaţie, de tipul: „talentul n-are nevoie de ştiinţă[11] sau „luciditatea omoară emoţia[11] el face un necruţător proces diletantismului şi ignoranţei în artă. Ignoranţă ce se întoarce împotriva artistului însuşi, deoarece orice artist mare trebuie să-şi cunoască şi stăpînească *în mod ştiinţific* „meseria[11] şi nu s-o înveţe din mers. „Se poate concepe un alergător olimpic sau un scrimeur care să aştepte momentul întrecerii spre a învăţa tehnica respectivei discipline sportive? La fel, nici artistul nu trebuie să se bazeze pe retuşurile şi corecturile ce le poate aduce ulterior operei, spre a o face mai frumoasă[11]. Adevărata „ştiinţă a artei“ face posibil „să se corecteze nu în momentul creării operei, ci înainte; nu opera, ci artistul”. E drept, creaţia artistică se bazează pe inspiraţie, dar a- ceasta poate pogorî asupra unui ignorant în meşteşugul artistic, dînd naştere unor opere mediocre, sau asupra lui Leonardo Da Vinci. Nu putem separa geniul unui Diirer sau Da Vinci de spiritul lor ştiinţific, de faptul că îşi cunoşteau „meseria[41] mai bine decît oricine altul. Vedem reunite în ei *ştiinţa* şi *frumuseţea.* Estetica poate contribui la acest fericit mariaj elaborînd cîteva metode fundamentale care să ajute pictorului, poetului sau muzicianului să adauge cîteva licăriri de ştiinţă şi certitudine, luminii proprii, datorate inteligenţei şi talentului cu care i-a înzestrat natura. Stăpînind mai bine legile armoniei sau ale ritmului, muzicianul şi poetul sînt în mai mare măsură capabili să evite erorile şi eşecurile de expresie eficient estetică a sentimentului.

Cu alte cuvinte, Servien concepe estetica sa ca o propedeutică a artei concrete şi a *eficienţei creaţiei* şi nu ca pe o academică disciplină speculativă, tinzînd spre clasificări şi descrieri în sine.

Metoda ştiinţifică de „capturare a hidrei poetice[44] utilizată de Pius Servien este cea a *modelării* — procedeu larg folosit astăzi, dar care, cu patru decenii în urmă, reprezenta încă o inovaţie temerară. Iar obiectul acestei modelări prin formalizare e reprezentat ide acea trăsătură pe care Servien o considera comună tuturor artelor: *ritmul,* ■—■ sinteză a tot ceea ce este „pe deplin numeric[44] în vers, în muzică sau în dans. Căutînd să reducă „textele[44] (literare, muzicale sau chiar plastice) la partiturile lor numerice, Servien vede în metrică, în ritmurile muzicale, în relaţiile şi simetriile plastice sau arhitecturale tot atîtea cazuri limită de intersectare a ştiinţei cu arta. O metafizică a ritmului — sugerată de observaţiile lui Servien — ar putea demonstra existenţa unor ritmuri universale, ca esenţe cosmice, ca unitate *numerică* a universului, idee de sorginte evident pitagoreică, dar care preocupă tot mai frecvent oamenii de ştiinţă şi artiştii contemporani. Compozitorul Aurel Stroe, de pildă, încearcă — în cea mai autentică tradiţie Servien — să descopere şi să redea, prin mijloace sonore, o anumită afinitate şi continuitate ritmică între muzică şi structura materiei. In acest sens Servien avea intuiţia unei ritmici estetice universale: „Ştiinţa ritmului. pe care am schiţat-o în lucrările mele, are drept obiect înţelegerea simultană a înlănţuirilor, pînă acum necunoscute, cu toată marea lor simplicitate, care unesc între ele muzica lui Beethoven, poezia lui Pindar şi proza lui Chateaubriand şi tot ceea ce este liric, adică oarecum dansat, dansat cu acel ritm virtual care ne ia pulsul şi respiraţia, şi ale cărei sugestii le-ar amplifica dansatorul de geniu, făcîndu-le vizibile".

Caracterul universal al ritmului este marcat şi de faptul că el nu se limitează la fenomenele de durată, la structurile temporale, ci poate fi evidenţiat, paradoxal, şi la structurile statice, precum cele arhitectonice. Un elevat şi înflăcărat ritm însufleţeşte, de pildă, întreaga arhitectură a Partenonului. „Niciodată trupul omenesc nu s-a avîntat în spaţiu — scrie Servien •—■ cu o graţie mai divină ca a acestor trupuri de femei care păşesc liniştite sau, mai curînd, *dansează imobile,* de-alungul frizelor templului. A căuta legea unică, ce guvernează frumuseţea artei antice, de la operele ce

reprezintă mişcarea în argilă, în marmoră sau prin trăsături de penel şi pînă la dansul inclus în capodoperele lirice, precum poemele lui Pindar, înseamnă a căuta şi descrie mecanismul şi ipostazele rit-mului". A unui ri'tm care, descoperit şi transpus în tiparele limbii moderne, trebuie să poată reînvia, sub pana poetului contemporan, toată vraja inegalabilă a poemelor antice greceşti. Nu este vorba însă de a cerceta şi imita structuri moarte sau de a sesiza, într-un poem de acum 2500 de ani, urma efemeră a paşilor de dans şi de a „face să danseze cumva, puţină cenuşă[11] ci de încercarea efectivă >de reînviere a acestor ritmuri, „de întregire a lor în nişte trupuri vii“. Este ceea ce a încercat el însuşi să realizeze în mod practic prin scrierea ciclului de poeme *Orient* (1942), ce tindeau spre o comuniune a versului clasic antic cu ritmurile moderne de largă respiraţie, pe care Servien le descoperise şi le pusese în evidenţă în proza lui Rousseau şi a lui Chateaubriand, ca noi formule incanta-torii.

Servien caută deci să demonstreze primul utilitatea esteticii sale ştiinţifice pentru artist, aplicând, în ipostază de poet, teoria despre cei doi poli ai versului — poli în jurul cărora gravitează realmente versul: ritmul ■tonic şi cel aritmetic. Cunoaşterea regulilor ce guvernează raporturile dintre aceşti poli ai versului este deosebit de importantă deoarece încălcarea lor duce la destrămarea perfecţiunii prozodice şi formale a versului. „Dacă versul are doi poli care îl atrag, dacă este alcătuit nu din cîteva reguli care fuseseră enunţate, ci din mai multe sisteme de va

luri, din mai multe ordine de ritmuri care nu toate sînt sesizabile, atunci, între aceste atracții diverse nu există decît *un* punct în care versul poate atinge maturizarea sa naturală: o bogăție de rime pe care el trebuie s-o atingă dar nu să o depăşească; şi tot astfel cu celelalte resurse ale sale. Dacă depăşeşte acest punct, sau încă nu I-a atins, el întîlneşte alte frumuseți, ca şi mugurele care devine floa-re, apoi fruct şi, chiar strivit de pămînt, poate atinge o frumusețe deosebită de culori şi miresme".

Grație acestei noi ştiințe a ritmului, Servien consideră că a putut da viață „frumosului vis al Pleiadei": acela de a crea în limba franceză modernă versuri asemănătoare celor antice, de a realiza metrii care să reamintească metrii antici utilizați de Vergiliu, Sapho sau Horațiu. încer- cînd să detecteze şi ierarhizeze ritmurile posibile în poezia de limbă franceză şi reliefînd caracterul discontinuu şi polar al celor două ritmuri principale — cel tonic şi cel aritmetic — Servien a creat totodată premizele *reprezentării numerice* a ritmurilor, premizele *formalizării* lor, numărîndu-se, şi în acest sens, printre premergătorii actualei poetici matematice.

Şirul intuițiilor şi ideilor prin care Servien se înscrie printre precursorii cercetărilor estetice actuale nu se încheie însă aici.

Astfel, considerînd valabil şi pentru domeniul ritmurilor, deci al esenţei artei, principiul fizic conform căruia „asimetria este condiţia unui fenomen iar simetria este sfârşitul acestuia" ■— el intuieşte un alt principiu fundamental al esteticii informaţionale şi teoriei comunicaţiei: cel al raportului dintre *dezordine,* ca stare iniţială, şi *ordine,* ca stare finală a procesului de creaţie, respectiv, de comunicaţie, arta fiind efortul de a „crea ordine din dezordine" (Dense). Adăugind această sugestie indicaţiilor sale -— deja amintite —de a se porni de la analiza limbajului, de a se dezvolta o cunoaştere matematică a fenomenului liric şi muzical şi de a se construi „modele" (cibernetic vorbind) ale operelor de artă prin studierea ritmului ca sistem general al structurilor estetice, vom înţelege de ce traducerea şi publicarea *Esteticii* lui Servien constituie — în actualul contex't al 'direcţiilor moderne formalizante în estetică reprezentate de semiotică, cibernetică, teoria informaţiei şi calculul statistic şi probabilistic — aşa cum am afirmat la început, actul de restabilire a unei priorităţi ro- mnneşti, mai puţin cunoscută, în filiaţia ideilor esteticii moderne.

Dar *Estetica* lui Servien merită atenţia noastră nu numai din perspectivă istorică şi din cea a interesului arătat unui precursor, ci şi datorită numeroaselor idei generale, extrem de actuale încă, sau numeroaselor sale consideraţii erudite şi profunde asupra artei şi, în sfîrşit, datorită umanismului viguros ce animă rîndurile tuturor cărţilor sale, fie teoretice fie beletristice. Să amintim, în acest sens, îndemnul de a se dezvolta cunoaşterea şi înţelegerea omului prin studierea operelor materiale pe care le-a creat — deci şi a operelor de artă. „Structura omului se regăseşte în structurile pe care le creează". De aceea operele de artă autentică nu pot fi niciodată produse accidentale şi aproximative ale speciei umane, cum ar fi „urma unui deget pe un vas deja finisat. Ele sînt, într-un anume fel, chiar acest deget“. In plus, consideră Servien, opera de artă este nu numai un simbol al omului ci şi al vieţii, în genere, sub forma ei superior organizată, păstrînd, în acest sens, anumite invariante ale întregii materii vii. „O operă de artă şi mai cu seamă un poem este deci un produs esenţial al vieţii, un fel de extract, de chintesenţă, în

care se regăsesc în mod necesar incluse anumite caractere fundamentale ale vieţii". Unul dintre acestea este *ritmul,* şi de aici ideea că el guvernează nu numai arta ci şi întregul cosmos, într-un efort general de organizare, de luptă împotriva haosului şi a stărilor de dezordine. „Ritmul artei nu este decît o metaforă a Marelui Ritm Universal".

La fel de interesante şi originale sînt şi observaţiile sale privind, de pildă, originea mnemotehnică a versului sau severa înfierare a denaturărilor artistice datorate imitării orbeşti a unei anumite mode. Iar muzicologii vor putea găsi în paginile cărţii de faţă sugestii preţioase pentru o estetică muzicală cu aplicaţii directe la fenomenul de artă concret.

Nu vom continua să facem aici inventarul numeroaselor probleme pe care le discută şi analizează Pius Servien. Cele amintite au vrut doar să ilustreze larga deschidere a spiritului său renascentist prin multilateralitate şi totodată deosebit de modern în efortul continuu de a introduce şi în domeniul artei rigoarea şi eficienţa demersului ştiinţific. Sînt trăsături ce I-au entuziasmat pe Paul Valery, care nu ezită să-i alăture lui Pascal, amîndoi avînd comună în cel mai înalt grad polaritatea fundamentală a spiritului uman: *„a şti* şi *a visa".* De aceea, „cazul Servien[14] reprezintă, pentru Valery, cazul atît de rar întîlnit „al savantului primenit în poet şi invers, al poetului — strămutat, precum un înger exilat — în ştiinţă[44].

Alegerea *Esteticii,* publicată în 1953, spre a fi tradusă şi prezentată publicului român, este pe deplin justificată. Această ultimă lucrare teoretică de amploare a lui Servien este ilustrativă pentru specificul întregii sale opere, reprezentînd o imagine

sintetică ce expune într-un chip unitar şi coherent concluziile teoretice ale tuturor etapelor anterioare de cercetare a liricii, plasticii şi muzicii. Fără a dispensa specialistul de studierea atentă şi a celorlalte lucrări, această carte poate fi, totuşi, pentru publicul larg o carte de vizită suficient de reprezentativă a personalității lui Pius Servien şi a contribuției sale la cunoaşterea mai riguroasă a creației artistice şi, prin intermediul ei, a omului.

VICTOR ERNEST MAŞEK

Capitolul I ŞTIINŢA ŞI ARTA

1. Spiritul ştiinţific şi operele de artă

Timp de milenii, oamenii n-au reuşit să întemeieze o estetică, în ciuda insistenței cu care s-au ocupat de probleme de acest ordin şi a succeselor mereu crescînde obținute în celelalte ştiințe, deoarece aproape niciodată nu se în- tîmplă ca acelaşi om să aprofundeze în mod suficient cele două domenii la fel de necesare pentru aceasta: cel al artei şi cel al ştiinței.

Aceste daruri sînt în general împărțite: cei ce-l au pe unul nu-l au pe celălalt, decît doar în chip de „vioara lui Ingres[41]. Or, aici nu poate fi vorba numai de cultură generală, de o brumă de cunoştinţe care pot desigur îngloba ambele domenii; aici este nevoie de capacitate creatoare, de acea atitudine familiară şi impetuoasă pe care o are un individ în domeniul său propriu, de acea pasiune concretizată în aceste celebre definiții ale geniului: „un permanent efort de gîndire[44], „geniul este o îndelungată perseverență[44].

Iar dacă un om are această pasiune, fie pentru artă, fie pentru ştiinţă, atunci nu ştiu ce sfîntă teamă îl împiedică să o dirijeze din toate puterile sale, simultan spre aceste două obiective — şi estetica, neputîndu-se naşte decît din schimbul dintre aceste două scîntei, existenţa ei apărea în mod necesar imposibilă; oamenii rătăceau astfel pe căi ana- loage cu cele din fizică, înainte de Galilei sau din chimie, de pe timpurile alchimiei.

As'tfel, o străveche prejudecată părea să condamne arta şi ştiinţa să rămînă despărțite pe veci. Dar o judecată foarte simplă trebuie să ne ferească de această idee preconcepută. Ştiinţa studiază viaţa. Or, arta nu este altceva decît unul din produsele ei cele mai evoluate; pentru că întreaga luptă a speciilor vii are drept urmare ca acestea, în formele lor cele mai evoluate să ajungă la poeme, la simfonii, la arhitectura noastră.

Proprietățile esențiale ale ființei umane se regăsesc aici, iar produsele vieții sînt o oglindă a organizării sale. Ca urmare deci, este necesar ca savantul să le studieze în acelaşi spirit în care el studiază viața. Tot astfel, o problemă ca generația spontanee sau ereditatea, după ce au preocupat mult timp pe literați şi filosofi, a putut fi examinată, într-o bună zi, într-un spirit cu totul deosebit, ca cel al lui Mendel şi al lui Pasteur, desigur, nu fără a se întîmpina rezistențe destul de puternice.

Fără îndoială, noua ştiință pe care v-o propunem, această estetică bazată pe metode cu totul noi, ar fi inutilă şi n-ar putea interesa pe nimeni, dacă naturile lirice ar fi atît de rare încît întîlnirea dintre poezie şi ştiință să fie un eveniment foarte improbabil. Poziția noastră presupune (după cum Descartes spera ca bunul simț să fie lucrul cel mai răspîndit) ca un anumit simț artistic, fără îndoială mai puțin rar decît bunul simț, să existe în mod curent. Şi trebuie să considerăm ca pe o veche prejudecată ideea care împarte oamenii în două categorii de spirite foarte diferite şi le îndrumă către facultățile de litere sau facultățile de ştiințe. Căci printre cei care sînt astfel clasați în ,,rasa" ştiințifică, există mulți care nu sînt deloc străini de lumea poemelor, a artelor sau a muzicii.

O altă idee preconcepută apare imediat la gîndul că în artă ştiinţa urmează să se substituie inspiraţiei. Bineînţeles, nu este vorba de aşa ceva; după cum atunci cînd Mendel sau Pasteur studiau problema eredităţii şi a generaţiei spontanee, ei nu şi-au propus să înlăture dragostea, instinctul vital care creează viaţa. Şi ei au adus, în această problemă, cîteva rezolvări salvatoare.

Bineînţeles, nu există nici o reţetă ştiinţifică pentru „fabricarea" geniului. Pentru aceasta este nevoie de toată istoria planetei noastre. Dar un exemplu foarte simplu, ales între multe altele, va face să se înţeleagă că ştiinţa artelor, la fel ca biologia, poate aduce contribuţii valoroase.

Muzeele de etnologie ne permit să asistăm la diversele capricii ale modei; la miile de deformări ale corpului omenesc, obţinute cu preţul unor chinuri nemaipomenite — asemănătoare cu ceea ce în literatură se numeşte metodele stilului — tatuaje, buze, picioare, cranii deformate. Prin operaţiuni mai puţin eroice, dar nu mai puţin stărui-

Ioni i' st; colorează obrajii, buzele, pleoapele femeilor, un- k'liiih' de la mîini şi de la picioare. Metode apreciate chiar şi în zilele

noastre.

Aşa cum medicii au dovedit-o pentru corpul omenesc, urătînd primejdia unora dintre aceste practici, de exemplu eliberînd pentru un timp, femeile de corset, tot aşa noi am eliberat lirismul de acea falsă higienă, care tortura pe un Boileau sau Flaubert şi care lipsea de viaţă atîtea tablouri. Am arătat că unele succese de moment obţinute pe seama unor lucrări fără valoare — sau anumite efecte de o strălucire artificială impuse de moda zilei — au drept consecinţe profunde prejudicii aduse vitalităţii poetice.

De aici, se impune o igienă a stilului — şi, generalizînd,

o nouă modalitate de a concepe puritatea lirică -— total opusă drumului deschis de unii teoreticieni ca Flaubert.

După cum microscopul indică leziuni ale ficatului şi cuminţeşte pe unii alcoolici, tot aşa cînd noua ştiinţă va lăsa să se vadă alteraţiile (nebănuite la prima vedere şi care necesitau microscopul analizelor noastre) în distribuirea celor mai delicate accente, ale frumoaselor ritmuri ascunse — datorate retuşărilor unora ca Flaubert ■— poate că artistul va învăţa să nu mai caute, prin mîzgăleli să satisfacă moda şi prejudecăţile zilei.

Pentru sănătatea operelor, trebuie să cerem ştiinţei precepte mai puţin superstiţioase, lăsînd deoparte prejudecăţile şi normele de retorică, pe care nimic nu le fundamentează. în ciuda frumoaselor lor discursuri nimeni nu s-ar mai adresa azi, pentru îngrijirea sănătăţii sale, medicilor lui Moliere. Pentru ce, numai în artă ar fi interzis să se facă, în acelaşi sens, un pas înainte. Nu se poate separa geniul unui pictor ca Albent Diirer, ca Leonardo Da Vinci, de spiritul lor ştiinţific, de faptul că ei îşi cunoşteau meseria mai bine decît oricine în lume.

Şi, de pildă, această iluzie curentă asupra valorii retuşurilor şi a corecturilor trebuie înlocuită de următorul principiu fundamental: să se corecteze, nu în momentul creării operei, ci înainte; nu opera, ci artistul. Pentru că, în primul rînd în el, artistul, trebuie să creeze un stil u- man superior.

Se poate concepe un alergător olimpic, sau un scrimeur, care să aştepte momentul întrecerii pentru a-şi învăța meseria? Aceasta este, între-adevăr, prima cauză care poate realmente să oblige la corecturi. In momentul creării o- perei — care este ca o naştere, ca o descătuşare — artistul nu era stăpîn pe arta lui; moaşe neîndemmatică, el a schilodit copilul, care acum are nevoie de chirurg. Aceste momente, cînd se nasc operele adevărate (şi nu nişte virtuozități lipsite de suflet), aceste momente de entuziasm, de grație divină, de luminare supraomenească, sînt rare; şi înseamnă să păcătuieşti față de Sfîntul har, dacă eşti apt pentru asemenea momente, şi dacă le iroseşti dintr-o stîngăcie de artist care nu-şi stăpîneşte bine ştiința artei sale şi care speră să se descurce prin corecturi ulterioare.

Nu există un mare artist care să nu cunoască unele din tainele artei sale. Dar dacă sînt secrete care datează din epoca silexului cioplit, spiritul ştiințific nu se limitează la ele, şi inspirația, ca şi grația, vine la timpul său. Ea poate coborî însă asupra unui ignorant dînd naştere unor cîntece mediocre. Dar se poate opri asupra unui Leonardo Da Vinci[4].

Se vor găsi unii care îşi vor imagina că eşti mai poet, mai muzician, mai pictor, dacă priveşti cu dispreț orice cercetare în aceste domenii; ca şi cum ai încerca să fereci în lanțuri spiritul liber al unui artist, sau te-ai considera artist datorită ştiinței. S-

4 A se vedea P i u s S e r v i e n , *Science et Poesie* (Bibliothe- que de Phiilosophie scientifique, Fliammariom).

ar putea spune contrazicîndu-1 pe Platon: cine este geometru n-are ce să caute aici; ca şi cînd cunoştinţele ştiinţifice ar fi o descalificare, o dovadă de totală neînţelegere a domeniilor lirice.

Or, dacă studiem de exemplu muzica, constatăm că ea a depins întotdeauna de anumiţi factori din categoria celor pe oare îi condamnăm. în materie de legături, regulile impuse în prealabil şi care se formulează într-o manieră foarte puţin lirică — în „Limbajul ştiinţific[1*5] vom spune noi — le vom găsi în mod constant la toţi marii muzicieni. Iar instrumentele muzicale, de care creaţia muzicală nu este independentă, sînt legate de o anume ştiinţă, acustica.

în pictură există tehnici care au fost descoperite încetul cu încetul şi anumite precepte care derivă din aceste tehnici: de exemplu frescele şi principiul de a nu se mai atinge nimic după ce zidul s-a uscat (căci ar fi nişte fresce trucate, aceste retuşuri care nu se păstrează ca celelalte).

Cei mai mari poeţi au scris în versuri şi au acceptat a- ceste

5 Vezi şi cap. IV.

canoane, a căror definiție n-are nimic poetic: sînt reguli pe care îşi impun să le urmeze şi care sînt exprimate în „Limbajul ştiințific". Sînt şi altele pe care le urmează poetul: regulile de gramatică.

Toate aceste lucruri, de ordinul „Limbajului ştiințific", au existat dintotdeauna în arte. Nici un mare artist nu s-a putut dispensa în întregime de elemente de acest ordin.

Deoarece astfel de elemente fac parte integrantă din artă şi dat fiind că ele sînt de ordinul inteligenței, este vorba numai de a şti dacă această inteligență se va mulțumi să fie mediocră, să opereze cu vechile idei preconcepute etc. — sau dacă ea va fi o veritabilă inteligență. Să luăm de pildă exemplul următor, la capitolul sănătate: dacă te simți cam rău, poți apela la remediile unui vraci

— care se întîmplă uneori să reuşească — sau cercetezi biologia, chimia şi încerci să înțelegi cît mai bine problemele care se pun.

Există desigur spirite care sînt de altă factură şi care sînt deosebit de fericite atunci cînd reuşesc să amestece cu superstiţii puţinele cunoştinţe pe care le au şi totul rămîne cît se poate de confuz. Dar nu vedem de ce domeniile poeziei, muzicii, picturii să fie în mod special condamnate a fi considerate ca sfere ale acestei inteligenţe limitate, în timp ce sănătatea, care din mai multe raţiuni aparţine de ordinul frumuseţii, ar releva personalităţi ca Pasteur şi nu nişte vraci. Fără îndoială nici frumuseţea, nici sănătatea nu sînt probleme în întregime de ordin ştiinţific; dar, în măsura în care sînt, este mai bine să nu acceptăm prejudecăţile, confuziile, diversele modalităţi de a practica umilinţa în domeniul inteligenţei.

Acolo unde lipsesc resursele intelectuale necesare sau chiar efortul, puterea de concentrare, voinţa, răbdarea, se poate desigur spune: la ce bun să te străduieşti atît de

mult să înțelegi aceste domenii? alții s-au descurcat în treaba asta cu foarte puțină osteneală.

Răspunsul este în primul rînd de ordinul frumuseții: dacă un lucru poate fi făcut mai bine nu are rost să te mulțumeşti cu mediocritatea. Dacă e vorba de inteligență, acela va fi mai inteligent care va reuşi să se desprindă de cei mediocri. Şi, dacă poți totuşi rămâne folositor ca inginer mediocru de pildă, nu o poți face ca artist.

Din moment ce acest domeniu în limbaj ştiințific aparține artei — nu ne poate fi indiferent faptul dacă el este înțeles într-un mod foarte confuz sau cît mai clar posibil. Chiar dacă rolul său este tot atît de străin de domeniul artelor pe cît ar fi un glonț localizat fără prea mare primejdie într-un organism viu, tot nu ne putem total lipsi de a înțelege un astfel de corp străin precum şi consecințele sale posibile. Dar, pentru a cunoaşte care este rolul acestui domeniu din punct de vedere ştiințific, rol a cărui prezență o constatăm în toate artele, se cuvine isă studiem acest rol şi să o facem după cele mai bune metode posibile.

Este limpede, încă de la o primă privire, că acest rol nu este de neglijat. Adoptarea de către poeţii latini a hexametrului în locul versului saturnian, are importanţa sa. Descoperirea şi folosirea, de către fraţii Van Eyck, a picturii în ulei nu este un eveniment neglijabil în evoluţia picturii. Şi la fel, adoptarea de către Bach a gamei moderate. Toate acestea nu numai că nu sînt elemente de mică importanţă — în poezie, în pictură, în muzică — ci, dimpotrivă, însemnătatea lor este subliniată de numele acelora care au gîndit, au descoperit şi au introdus aceste posibilităţi noi: Ennius, fraţii Van Eyck, Johann-Sebastian Bach.

Ignorarea şi a unor alte elemente în materie de ştiinţă a putut avea consecinţe foarte grave. Asemenea greşeli se pot vedea chiar la un cercetător şi savant ca Leo- nardo Da Vinci; căci ar fi focst mult mai bine să picteze *a fresco* şi nu în ulei *Cina* care se afla pe peretele bisericii Santa Maria delle Grazie şi care astăzi nu se mai vede. Iar fondul de miniu roşu pe care Poussin şi-a pictat tablourile a fost dăunător pentru conservarea culorilor iniţiale.

Daca aprofundarea unor elemente de acest ordin este parte integrantă a operei poetului, pictorului, muzicianului — şi cele mai mari nume în aceste arte ilustrează «■ceste adevăruri: Goethe, Wagner, Da Vinci—dacă ea a preocupat profund artişti ca Poe şi şcoala sa, — apare ca esenţial să se realizeze în aceste domenii echivalentul a ceea ce poate fi, pentru sănătate, biologia şi chimia, care fac posibilă o altă medicină decît cea a lui Hipoerat şi Galien, oricît de mari ar fi numele acestora. Se

mai poate adăuga că, spirite dintre cele mai mari, cum au fost Montaigne şi Moliere, au avut noțiuni de medicină şi au acționat în consecință, atunci cînd a fost imperios necesar. Ei n-au vrut să se supună prescripțiilor facultății — deşi cedau în fața prejudecăților în unele detalii
— după cum nu s-au supus, decît din necesități de ordin social, la anumite reguli de artă, ca cele ale lui Chape- lain sau Aristotel.

2. Către o reală uniune a ştiinţei şi a artei

Fără îndoială, vorbind de ştiință în aceste domenii, s-au putut naşte echivocuri.

Şi aici s-a dorit uneori ştiință tot aşa cum s-a visat piatra filosofală; şi aceasta fără ca cineva să-şi fi dat măcar osteneala de a se iniția în prealabil într-o ştiință oarecare. Aşa că s-a putut spune:

■—■ Ce poate pretinde ştiința cînd este vorba de frumusețe? Amestecurile de poezie şi numere, de bune intenții ştiințifice cu

considerații asupra artelor, inspiră o foarte justificată neliniște. Credeți într-adevăr că, înmulțind regulile de metrică şi paginile de aritmetică veți ajunge la Fedra? Şi, dacă cea mai frumoasă matematică din lume nu va reuşi niciodată să creeze un singur vers frumos, la ce bun să cercetăm în versuri, numerele? Ați pornit în mod sigur pe un drum greşit. Această cercetare pare dinainte condamnată, în numele artei şi chiar în numele ştiinței. Dacă ați fi într-adevăr născut pentru ştiință, atunci v-ați ocupa de cuante şi atomi şi nu de număratul silabelor. Toate acestea, trebuie să recunoaştem, par puțin rudimentare, puțin naive.

S-ar putea uşor demonstra că aceste întrebări sînt a- deseori justificate de fapte. De două mii de ani metricie- nii numără unitățile ritmice şi nu numai că nu ne spun unde vor să ajungă dar se şi contrazic tot timpul între ei, iar cei mai mari — cum ar fi Boechk, Hermann — sînt cei care se 'contrazic mai mult; cei mai înțelepți sînt cei care se mulțumesc doar să ne expună toate aceste teorii, cu un evident scepticism. De exemplu, un Th. Reinach scria: „Poate să pară ciudat că un autor care şi-a petrecut mai bine de patruzeci de ani din viață ca să studieze metrica şi muzica greacă îndrăzneşte 'a mărturisi că nu ştie ice este aceea un mod grec, cu excepția celui dorian şi că nu ştie să scandeze, aşa oum trebuie scandat, o odă a lui Pindar sau a lui Bacchylide".

Se va putea înțelege toată însemnătatea acestui fapt, dacă ne gîndim că aceste strădanii, în care este vorba despre numere şi despre poezie, au fost domeniul predilect şi oarecum modelul

pentru filologie. Cei mai mari filologi, a căror influență domină studiile literare, au făcut din acesta tema lor preferată, de la renaşterea acestor studii, pe la începutul secolului trecut, şi pînă la marile nume, mai apropiate de noi, ca Wilamowitz şi Meillet. Aşadar, aceste studii au fost principala „autoritate[14] şi oarecum modelul, adaptat pe cît posibil, al unor discipline cum este metrica franceză sau al învăţămîntului muzical modern (ajungîndu-se de exemplu, prin intermediul lui Westpahl şi Rossbach, la lucrările unor Com- barieu, Emmanuel etc.).

Dar, în ciuda autorităţii acestor lucrări extrem de importante şi a acestor nume, esteticianul de clasă nu se simte liniştit. Ii pot trece prin minte nenumărate obiecţii, mai mult sau mai puţin precise. Dar fără să le formulăm pe toate, se simte totuşi că poeţii, fără să prea îndrăznească s-o spună, se mărginesc să salute de departe aceste mari lucrări dar nu se interesează de ele. Unul dintre ei, care vorbea cu o admiraţie evidentă despre un prieten a lui, metrician de valoare, autor al unor opere monumentale, ne mărturisea mai mult surprins decît cu maliţiozitate că a recitat uneori ilustrului său amic cîteva suite de Alexandrine clasice, strecurînd în mod intenţionat un vers de treisprezece silabe, care trecea neobservat. Dar dacă este vorba despre valori mai profunde nlr poeziei, divorţul, fără a îndrăzni să o mărturisim, apare adeseori şi mai evident.

Cu toate acestea, fără a examina mai îndeaproape despărţirea dintre artă şi aceste discipline, dorinţa lor de a apărea oameni cu preocupări ştiinţifice s-a accentuat şi mai mult. Pentru a se studia poezia s-au înfiinţat laboratoare, s-au

împrumutat de la acusticieni aparate de înregistrat şi de măsurat, iar studiile sînt din ce în ce mai încărcate de cifre. Oare acest spor de autoritate va reuşi să învingă convingerea publicului care se teme, nu fără temei, că în aceste cazuri nu mai este vorba despre poezie, ci doar de nişte tentative puțin cam rudimentare şi naive? Atîta ştiință pare să nu clintească muntele din loc. Odinioară, roba de medic reuşea să impună tuturor încrederea în ştiința acestuia; totuşi, în ciuda acestor „savante" aparențe, oameni de spirit ca Montaigne, Mo- liere, rămîneau sceptici.

Un laborator de măsurători? Dar ce măsurați acolo? căci nu există un colț din natură care să nu poată furniza forme măsurabile şi cifre fără sfîrşit. Unui poet, care îşi recită propriile sale versuri, îi puteți de pildă înregistra şi măsura cele mai mici inflexiuni ale glasului. Dar ați uitat să ne atrageți atenția că aceste minunate aparate de măsurat ne dau informații despre poezie şi nu despre starea plămînilor, a inimii, a laringelui unui actor sau a unui poet.

Esteticianul ascultă, caută poezie, singura care îl interesează şi n-o găseşte nicăieri pe aceste căi. El îl caută şi pe savant; acest suflet profund al unui Pascal, care dacă ar trebui I-ar regăsi pe Euclid, pe care trebuie să-i smulgi cu forța de la cercuri şi linii şi la care el revine pe ascuns în momentele sale de odihnă; el se va întoarce la ele chiar dacă boala ar părea că-l îndepărtează; şi dacă durerile sale se vor potoli puțin, orice drum i se va părea suportabil atunci cînd va fi din nou captivat de indivizibile şi eicloidă. Cercetătorul se minunează că găseşte

aceste aparate de fizică în mîinile unor literați care i se pare că nu s-au interesat niciodată cu adevărat de probleme de știință, — în afară de aceste exerciții,

— în acești primi ani ai Erei atomice.

Ni se promite, în același timp, și artă și știință fără nici o dovadă că una sau cealaltă sînt într-adevăr pre-

/ente. Cum să-i convingi pe cei care simt realmente arta sau pe cei care înțeleg realmente ştiința? Şi mai cu seamă, cum să convingi pe acela care nu se aşteaptă la nimic bun din uniunea acestora, cel pe care trei versuri din Fedra îl umplu de bucurie şi de gînduri frumoase şi care nu vede nimic ieşind din atîtea cifre, şi nu aşteaptă nimic de la ele. El crede că aceşti valoroşi lucrători, chiar dacă studiile şi cunoştințele lor sînt temeinice, se îndepărtează de poezie.

Pentru a-l linişti cît de cît pe un astfel de cititor este mai bine să-i vorbim despre Leonardo Da Vinci sau despre Rameau. Putem avea încredere în instinctul care îi ghidează. El îi conduce la culmile artei lor. Atunci cînd pictorul studiază perspectiva şi razele de lumină, un Huy- ghens, un Monge nu I-ar dezavua. Atunci cînd Rameau studiază acordurile muzicale, el deschide acele drumuri pe care le va continua un Helmholtz.

Vedem, reunite la ei, ştiința şi frumusețea. Ei par a fi extras întotdeauna, din aceasta, o nu ştiu ce putere de frumusețe şi am fi temerari să le despărțim, să vedem în Leonardo Da Vinci un pictor căruia i-a plăcut să-şi piardă o parte din timpul său ca

profesor de fizică, sau şi mai rău, ca amator, un exemplu de nechibzuinţă pentru pictorii care aveau să vină. Este mai înţelept a se vedea în Da Vinci, în Plafon, în Pascal prezenţa reală a acestei contopiri — ştiinţă şi frumuseţe. Oricare ar fi natura sa, ea este deci posibilă, ea este fecundă. De o cu totul altă factură decît „arhivele numerice", aparent ştiinţifice, referitoare la o poezie poate absentă, — aici este vorba de o fuziune a ştiinţei şi a frumuseţii, care nu ne mai poate lăsa indiferenţi şi sceptici. Pe scurt, această uniune este aici un fapt. Dacă, de data aceasta, o considerăm ca pe un vas care conţine apă şi ulei, ar părea, desigur, mult mai aproape de explicaţiile metricienilor, de schemele şi de juxtapunerile lor, decît de această inteligenţă vie care trebuie să caracterizeze pe un estetician de elită.

Aşadar, care este caracterul acestei adevărate uniuni dintre ştiinţă şi artă? Oricare ar fi natura unei astfel de fuziuni o recunoaştem cu uşurinţă după roadele sale: pe >de o parte, opere de artă veritabilă; pe de altă parte,

i i'/ull.nLc' care au caracteristici asemănătoare cu cele ştiinţifice: ele constituie un pas înainte, modest sau im- porlaut, dar în fine dobîndit, comun amîndurora, avînd un anume caracter de generalitate. Dacă sînteţi doar fizician îl veţi auzi pe Da Vinci vorbind un limbaj care vă interesează. Dacă sînteţi numai pictor, iată care dintre operele acestuia vă vor impresiona. Desigur dacă vi se oferă un amestec avînd cele două etichete ştiinţă şi artă şi dacă nu veţi găsi în ele nici una nici alta (din vina voastră sau nu), înţelept este să vă ocupaţi timpul

cu ceva mai de folos.

Dar, în prezenţa unei uniuni adevărate, şi exemplul unui Da Vinci ne va fi servit pentru a ne preciza ideile, aţi putut să vă convingeţi şi de prezenţa ştiinţei, şi de prezenţa artei: acest fapt vă interesează în cel mai înalt grad, întrucît el reuneşte într-un tot cele două surse, cele mai înalte ale civilizaţiei noastre.

El prefigurează, chiar dacă la început într-un chip încă confuz, un plan oarecare despre ceea ce trebuie să caute estetica însăşi. Dacă misterul acestei uniuni ar putea fi parţial explicat, formulat ca metodă, estetica, sau, dacă vreţi, o anumită ramură a esteticii, s-ar identifica cu soluţia progresivă a acestei probleme.

Capitolul II
IN PRAGUL UNEI NOI ŞTIINŢE A VIEŢII

1. O piatră de încercare a esteticii

Iată deci, în lumea lui Platon, a lui Da Vinci, a lui Rameau, a lui Pascal, o fuziune a ştiinţei şi a frumuseţii care este fecundă şi neiluzorie. O orientare atît de preţioasă rămîne desigur vagă, fără căi trasate, întocmai ca şi indicaţia unui ac magnetic, atunci cînd te afli încă pierdut în pădurea ecuatorială. Urmînd această direcţie, şi nu o alta, nu sîntem animaţi de nici o dorinţă de polemică sau de negare a altor valori care ar mai putea fi întîlnite în meditaţia asupra artelor. Dar, pentru noi, este necesar, ca în această pădure atît de deasă, să ne găsim un drum în această direcţie, astfel încît să ştim în orice moment unde sîntem, pe ce punem piciorul.

Dar, chiar dacă ne propunem, în estetică, să unim astfel ştiinţa şi artele, la cît de multe interpretări false rămîne expusă o asemenea hotărîre! Una dintre cele mai obişnuite este de a considera pe scientişti, pe pitagori- cieni, pe cei care amestecă arta şi cifrele, ca formînd un fel de partid în estetică. Şi opoziţia la aceste tendinţe pare de asemenea, să se unească într-un bloc

potrivnic. Dar să circumscrii astfel, în estetică, un oarecare partid de matematicieni, să-i citezi în bloc, indiferent pe care dintre ei, să-i critici în grup, este, dacă ne dăm osteneală să reflectăm puțin, la fel ca şi atunci cînd, lăsînd deoparte estetica, am considera, sub denumirea de matematicieni, fără deosebire, pe Gauss şi Poincare, pe autorii de tratate şcolare, neoromanții şi astrologii, casierii şi gospodinele, pentru simplul motiv că toți fac adunări, lucrează cu cifre.

Trebuie deci să marcăm, cu cîteva jaloane evidente, a- ceastă direcție nouă în estetică, pe care o va orienta exemplul unui Da Vinci sau Rameau. Dacă sîntem realmente angajați în această direcție, acest fapt necesită două feluri de probe. Cercetarea trebuie să fie fecundă şi nA producă, pe o tulpină unică, roade ale acestor două .specii: pe de o parte, fructe din specia căreia îi aparțin *(lioconda, Castor şi Polux;* şi pe de altă parte, din specia căreia îi aparțin teoria fizică a acordurilor sau cea a razelor luminoase.

Aceste condiții sînt necesare, dar nu suficiente, căci este nevoie de mai mult pentru a forma noua estetică. Trebuie făcute explicite anumite metode; pentru a ajuta pe cineva să urce pe culmi nu este suficient să i le arăți de departe. Dacă o astfel de estetică este posibilă, trebuie să putem spune despre ea ceva mai mult decît acest sfat: să aibă un geniu iînrudit ou geniul lui Da Vinci sau Platon.

Să remarcăm, în trecere, că această condiție indispensabilă dar nu suficientă, reprezintă o cerință normală în orice gen de studiu. Tînărul pictor îşi spune: „anch'io son pittore“ — şi eu sînt pictor — în timp ce contemplă frumoasele lucrări ale înaintaşilor săi. La fel face tînărul fizician, citind cu pasiune memoriile lui Schrodinger sau ale lui Heisenberg. Acelaşi lucru este valabil şi pentru esteticianul care doreşte să reunească în el, în opera sa ■—■ şi nu printr-o simplă juxtapunere — cele două forme ale spiritului uman şi care îşi spune: şi eu, la rîndu-mi, sînt un artist — om de ştiință, atunci cînd contemplă opera -lui Lucrețiu[6], a lui Pascal, a lui Goethe, a lui Diirer. Şi am acest criteriu simplu pentru a recunoaşte că urmez în mod sigur această direcție a spiritului uman şi nu o alta: mă aflu efectiv în situația de a culege, de pe tulpina unică a operei mele, fructe ale ştiinței şi fructe ale muzicii, picturii, poeziei.

Este cazul să definim, cel puțin parțial, această unitate, această modalitate de a crea; este vorba, aparținînd acestui gen de spirit, de a se înțelege pe sine sau cel puțin de a încerca; aşa cum a încercat-o Leonardo Da Vinci, în fragmentele care ne-au rămas dintr-un tratat al său de pictură. Dacă o astfel de estetică este posibilă, trebuie oare să ne pierdem curajul fiindcă nu găsim în acest domeniu decît nişte vestigii rudimentare sau că primii săi paşi în optică sînt atît de departe de ştiința timpului nostru? sau chiar de dimensiunile pe care optica le dobîn- deşte brusc în opera lui Huyghens? Fiecăruia şi fiecărei epoci, strădania sa.

Aşa încît, condiția necesară, dar nu suficientă, a esteticii astfel înțeleasă, este că singurii lucrători pe care ea să poată realmente conta, trebuie să aibă în sufletul lor nu numai acel

6 „Me veno primum dulces ante omnia musae Aocipiant, coelique viias et sideras monstnent" (Căci într-adevăr pentru mine ced mai plăcut este să studiez căile cerului şi să demonstrez influența nefastă a aştrilor asupra oamenilor), scria Vergiliu, care aparține şi el într-o oarecare măsură acestei familii, ca şi Dante; la fel ca şi cei doi, Rousseau şi Voltaire, cei mai mari scriitori ai secolului al XVIII-lea.

„şi eu sînt pictor"; ci mai mult încă, să aibă şi acel „şi eu sînt un fizician"; şi aceasta într-un singur suflet, nu în două suflete juxtapuse, precum apa şi untdelemnul; şi să o poată dovedi prin roade sigure de ambele feluri.

2. Cele două porţi ale unei ştiinţe a vieţii

Iată-ne în fața operelor de artă: tablourile, literatura, muzica etc. Să ne gîndim, de pildă, un moment, la ceea ce a fost deja scris, în materie de muzică, şi la tot ceea ce rămîne încă posibil. Sau, într-o noapte foarte transparentă pentru undele hertziene, să apăsăm pe butonul a- paratului de radio, să ascultăm aceste sunete muzicale, ce îşi dispută spațiul. Deşi este vorba, în general, numai de popoare actuale, ale căror civilizații se influențează şi care acceptă aceleaşi reguli esențiale, s-ar părea că pădurea virgină nu este nici mai deasă nici mai impenetrabilă.

Această pădure virgină a muzicii este cea care trebuie evaluată din zbor; sau, dacă vrem, această primă încercare de ştiință se străduieşte să-şi deschidă un drum. Trebuie să găsim altceva decît critica poetică sau filosofică referitoare la muzică; şi altceva decît enunțarea unor reguli mai mult sau mai puțin convenționale; şi chiar altceva decît un travaliu: acustica, de pildă, care aproape că nu trece pragul muzicii propriu-zise. Acest nou efort nu va subaprecia valoarea diverselor categorii

de strădanii sau a strălucitelor succese care au fost dobîndite. Şi va recunoaşte dificultatea propriei sale sarcini: dacă

începe insa astfel, este clar că nu poate face altceva decît im inceput. Dar care sînt paşii cei mai hotărîtori, cei mai plini de speranțe şi în acelaşi timp de farmec, dacă nu aceşti primi paşi. Şi iată în primul rînd îndepărtatul scop pe care şi-i propun:

Ni se pare că ştiința poate aborda fenomenele vieții pe două căi. Se poate pleca de la stadiul cel mai elementar, străduindu-se să se ajungă la ființele cele mai e- voluate, începlnd cu cunoştințele căpătate la studiul celulei, al amibei. Dar această metodă întîmpină dificultăți pe care nu le cunoaşte, de pildă, chimia, cînd merge de la corpurile simple la cele mai complexe molecule.

După cum se ştie, celula este departe de a fi simplă, sau mai simplă. O celulă oarecare izolată îndeplineşte ea singură funcțiile (nutriție, mişcare, reproducție etc.) pe care le execută la un animal mai evoluat nişte organisme specializate. O celulă genitală poartă, în structura sa care ar părea foarte simplă, imaginea individului adult. Astfel încît, ar putea fi util ca, după ce s-a căutat zadarnic această simplitate, să se foreze tunelul începînd şi de la celălalt caipăt. S-ar studia dintr-o dată

structurile cele mai evoluate.

Pentru cea de a doua metodă, o cunoaştere ştiinţifică a faptelor estetice poate fi deosebit de utilă. Omul este legat de amibă printr-un lung lanţ indisolubil. Dar oare omul nu este legat cu nimic de operele sale de artă? Şi le putem socoti pe acestea din urmă ca pe nişte pure absurdităţi căzute din cer, independente de fiinţa umană, care le creează cu efortul întregei sale vieţi şi cel al generaţiilor care au precedat-o?

Creatorul îşi plăsmuieşte creatura după chipul său. Structura omului se regăseşte în structurile pe care le creează.

Aceste structuri fiind astfel create, operele de artă nu sînt nişte produse accidentale şi aproximative ale speciei umane, cum ar fi urma unui deget pe un vas deja finisat. Legătura este mult mai profundă. Ele sînt, într-un anume fel, chiar acest deget, fără cicatrice, fără deformaţii accidentale.

Specia umană vede pe cei mai buni dintre exponenții săi, exemplarele sale cele mai evoluate, că își consacră

efortul cel mai susținut, cel mai constant, cel mai frecvent, pentru a-şi consemna viața în astfel de creații. A- ceastă strădanie care dăinuie din vremea peşterilor de la Madeleine şi care susține şi serveşte la clasificarea civilizațiilor noastre este în mod evident una dintre cele mai profunde manifestări ale vieții. Este imaginea cea mai netă a celei mai înalte Evoluții sau poate această Evoluție însăşi.

O piatră nu este cu nimic legată de amibă, decît doar prin înrudirea elementelor chimice sau a legilor fizice. Să presupunem că avem laolaltă aceste trei lucruri: o ființă vie, evoluată sau nu, o piatră şi un poem; există un punct de vedere conform căruia două din aceste lucruri, amiba şi poemul, se înrudesc între ele dar nu şi cu piatra. Acest punct de vedere, este tocmai cel al vieții. Pentru a-l studia nu trebuie să neglijăm posibilitățile pe care ni le oferă această înrudire.

Din moment ce există evoluție, adică legătură, lanț, trebuie să putem privi, în anumite opere, nu numai imaginea unui om,

Gluck sau Watteau, ci şi imaginea celor care aparţin aceluiaşi lanţ, imaginea speciei sale, a batracienilor, a amibei. Creatura este în mod evident o transformare a creatorului dar anumite invariante s-au păstrat, aceleaşi şi pentru unul şi pentru celălalt.

O operă de artă, şi mai cu seamă un poem, este deci un produs esenţial al Vieţii, un fel de extract, de chintesenţă, unde se găsesc în mod necesar incluse anumite caractere fundamentale ale vieţii.

3. Două probleme fundamentale ale esteticii

Dacă se pune întrebarea, într-un spirit ştiinţific: „ce ar putea fi estetica?[41] primul răspuns ar fi aproximativ acesta: se vor face studii în acest domeniu, aşa cum se fac, de exemplu în ştiinţele naturale. Se vor studia anumite lucruri din natură, dar care? Se poate răspunde, fără multă precizie, că într-un curs de ştiinţe naturale trebuie să întîlnim plante şi animale; iar într-un curs de estetică, tablouri, sonate, poeme.

Dacă vrem să pătrundem puţin mai departe pe această cale vom căuta să determinăm care poate fi acest nou domeniu de cercetare. Este vorba de lucruri din natură, care au fost deosebite de celelalte printr-o oarecare alegere, o oarecare selecţie, care trebuie bine definită. In- Ir-adevăr, ceea ce contează nu este de a cunoaşte unul s-au altul din aceste lucruri ci ide a poseda criteriul care permite să deosebim acele lucruri

din natură care sînt de resortul ştiinţei noastre, de cele oare nu se raportează la ea.

Dacă reuşim să determinăm care sînt obiectele studiului, ale ştiinţei noastre, rămîne să ne facem o idee asupra genului de investigaţii care ne-ar permite o mai bună cunoaştere a acestora. Se va proceda aşa cum se procedează în matematică, sau în fizică sau în biologie? Dacă am putea, de pildă, răspunde că metoda valabilă pentru studierea acestui domeniu de fenomene pe care le-am delimitat este asemănătoare cu cea pe care o folosesc în domeniul lor .propriu, ar fi un răspuns foarte limpede, pentru că se ştie bine, de cîteva milenii, cum trebuie să studiem geometria. Dar dacă fenomenele fiind delimitate prin selecţia subiectivă, domeniul de studiu al esteticii nu se pretează deloc, sau nu se pretează cu uşurinţă la metodele uzuale într-o altă ştiinţă cum ar fi 'de pildă matematica, atunci va trebui să descoperim metodele potrivite domeniului nostru.

Acestea sînt întrebările pe care mi le-am pus şi cărora am încercat să le răspund. Dar, în fond, acest fapt presupune o înclinaţie ştiinţifică şi familiarizată cu ştiinţele care lucrează cu seriozitate în acest nou domeniu. însă, oamenii de ştiinţă nu s-au oprit niciodată la domeniul în discuţie cu intenţia de a lucra în mod serios, ei veneau doar pentru a se delecta, vizitînd un muzeu, ascultînd un cvartet, sau pentru a aborda vreo problemă, cu totul specială, cum ar fi de pildă pentru a examina, prin raze X, autenticitatea unei picturi vechi. Cît despre persoanele care şi-au consacrat activitatea acestui

domeniu „estetic“, ele nu erau de temperament sau de formație științifică; erau artiști, filologi, filosofi și metodele folosite de ei sînt îndepărtate de acelea pe care un savant le găsește ca singurele eficace.

Această simplă examinare indică drumul care trebuie urmat. Trebuie cunoscute, și nu ca preocupare secundară, aceste domenii fundamentale ale cercetării noastre. Poezie, Muzică, Pictură, Știință. Deci trebuie să cunoaștem pictura ca un pictor și știința ca un savant, pentru a fi un bun estetician. Pentru că altfel discutăm despre estetică așa cum un filosof autentic ar vorbi despre Centrala de la Gennevilliers sau ar realiza planurile unei u- zine atomice.

Atunci ne vom putea pune prima problemă: studiul selecției care, în sînul fenomenelor naturale, separă fenomenele pe care noi le vom numi estetice: cele a căror refl&ctare o găsim într-un tablou sau într-un poem. Dar aici nu este vorba de a semnala niște exemple poate izolate ci de a considera teritoriul esteticii în unitatea sa, de a recunoaște elementele sale printre celelalte elemente naturale.

Apoi, după ce au fost recunoscute „zăcămintele[41] care urmează să fie exploatate, trebuie fabricate „uneltele[14] care vor permite studiul; sau să se cerceteze dacă este posibil, şi în ce mod, să se profite în această activitate de anumite unelte de acum recunoscute ca valabile în alte ştiinţe. Aceasta pune într-o lumină nouă însăşi aceste ştiinţe şi poate lămuri unele din problemele lor lăsate în umbră[7].

în felul acesta apare necesitatea de a privi poezia, muzica, pictura, ştiinţa, nu ca pe diferitele stabilimente şi curiozităţi într-un tur al oraşului *Paris by night* („Parisul noaptea[41]) sau la modul în care un ghid Baedeker vă învaţă ce să vizitaţi dacă aveţi opt zile de petrecut într-un oraş, ci ca pe trăsăturile încă uşor adumbrite ale unui chip supraomenesc; acest *Discurs asupra metodei* lirice trebuie să deştepte în cugetul nostru, în mod necesar, întreaga sa putere de universalitate, această frumuseţe a unei inteligenţe care nu se vrea înlănţuită de prejudecăţi, considerînd că aici ar fi culmea şi rezultatul marilor progrese ale ştiinţei şi că de acum ar trebui să-i uităm pe Leonardo Da Vinci, Leibniz, Young, Poincare sau să-i privim ca pe piesele de muzeu ale unei civilizaţii dispărute.

7 A se vedea de acelaşi autor *Science et Hasard,* Payot.
A se vedea mai departe, cap. XIX şi XX.
A se vedea lucrarea noastră *Science et Hasard,* Payot.

Dacă admitem un progres al inteligenței şi nu existența unui simplu turn al lui Babei care se înalță, cu spiritul tot mai dezorientat, spre ultimele sale filoane de uraniu, atunci, important este ca tocmai acest spirit al unor Da Vinci să se intensifice încă.

Anumite sinteze, cum este şi estetica, nu sînt posibile decît la aceste temperaturi înalte; altminteri, ele ar fi doar ca acei falşi aburi auriți care se răceau în recipientele dezamăgiților alchimişti.

Capitolul III
FUNDAMENTAREA ESTETICII

1. Analiza fundamentală a limbajului

Lucrarea de față nu poate decît să se ralieze la toate cercetările pe care le-am publicat timp de un sfert de veac în

scopul de a face din estetică o nouă ştiinţă, de a defini astfel însăşi caracterul ştiinţelor umaniste şi metoda fundamentală care le permite să se ridice la această denumire de ştiinţă.

Nu era posibil ca în această lucrare să fie expuse sau măcar rezumate, alături de aspectele noi, pe care le conţine, totalitatea cercetărilor precedente, dintre care unele au devenit clasice. Rezumate de acest gen nu sînt posibile decît uneori şi riscă întotdeauna să obosească şi să descurajeze pe cititor; dar este indicat ca în aceste explorări noi, care la prima vedere par dificile, prin faptul că ele unesc ştiinţa şi arta, să fie căutate căile accesibile şi clare.

Trebuia mai ales să se facă inteligibile spiritul şi cîteva metode fundamentale şi să se arate că pictorul, poetul, muzicianul, pot adăuga cîteva licăriri de ştiinţă, luminilor lor proprii datorită inteligenţei cu care natura i-a înzestrat şi care să le permită să fie nişte clarvăzători ce conduc progresul omenirii. Este deosebit de frumos de a nu respinge noile descoperiri. Dar, în mod reciproc, şi savantului îi sînt propuse unele idei noi care derivă de la artă, de la frumuseţe.

Capitolele acestei lucrări vor avea ca subiect principalele căi noi de cercetare pe care eu le-am deschis în estetică. Insistînd asupra acestor noţiuni esenţiale, pentru analizele care nu şi-au putut găsi locul aici voi face trimiteri la diverse alte lucrări, pe care le-am publicat pînă acum, în acelaşi spirit ştiinţific.

Această carte presupune, în mod necesar, alături de pagini de lectură mai uşoară şi pagini mai tehnice. Nu putea fi altfel: o carte în întregime tehnică ar fi puţin accesibilă cititorilor foarte diferiţi care trebuie să o poată citi fără efort şi dacă se poate cu plăcere. Căci o ştiinţă a artei este de ordinul spiritului universal, şi nu poate progresa decît astfel: ea trebuie să fie deschisă tuturor acelor spirite pe care ea le poate interesa, indiferent dacă acestea vin din ştiinţă, din filologie sau din pictură etc. Pe de altă parte, fără cîteva pagini mai tehnice sau mai aprofundate, fără exemple particulare pentru ilustrarea metodelor generale, o astfel de lucrare ar fi lipsită de exemplificările necesare, sau, cel puţin de acel minimum de exemple precise care mă dispensează de a recurge, la tot pasul, la celelalte lucrări ale mele. Bineînţeles, aplicaţiile la unul sau altul din domeniile particulare sînt legate, chiar în această lucrare sau în alte lucrări ale mele, de aplicaţii într-un alt domeniu oarecare; căci nu este vorba decît de nişte concluzii ale aceloraşi puncte de vedere generale; propoziţiuni care, *mutatis mutandis,* privesc în .egală măsură poezia, pictura sau muzica.

Cum s-a văzut în capitolele precedente, simpla dorinţă de a uni ştiinţa şi poezia, acest impuls iniţial care este departe de a fi prin el însuşi o metodă, nu ne aduce nici un început de

clarificare dacă prin ştiinţă înţelegem doar unele atitudini superficiale, cîteva cifre (de pildă roba medicilor lui Moliere şi calculele complicate care figurează într-un horoscop), dacă eticheta de poezie este folosită în mod cu totul nedefinit şi contradictoriu şi dacă nu reuşim să indicăm cum să procedăm pentru a separa ceea ce este poezie de ceea ce nu este.

Atunci ce să facem? Să dăm o definiţie a poeziei? Să scriem o lucrare filosofică şi lirică pentru a explica semnificaţia poeziei? Aceste două căi tradiţionale par singurele soluţii posibile; or, am demonstrat altădată că şi una şi cealaltă sînt iluzorii, pentru scopul care ne preocupă. Să reamintim foarte pe scurt cauza.

Am arătat că exista, în sînul limbajului două domenii care, prin proprietăţile lor, se opun şi pe care le-am numit „Limbaj ştiinţific[41] şi „Limbaj liric". Numai în primul dintre ele, există fraze echivalente: astfel încît una să poată fi înlocuită cu alta. De exemplu, .este acelaşi lucru cînd spuneţi: „adaug trei la doi[44] sau „adun patru şi 'cu unu[44].

Aceasta este o proprietate {fundamentală a limbaj-ului ştiinţific. Ea nu se regăseşte în aoest alt domeniu al limbajului,

limbajul liric. De exemplu, nici o altă frază în lume n-o înlocuieşte exact pe aceasta:

> Le chemin de Ia lune en ees palmes s'acheve,[8] Les astres de la nuit sont encore allumes La terrasse este glacee et pâle comme un reve.

In mod intenționat alegem un text din care toate cuvintele ar putea figura în limbajul ştiințific. Şi cu toate acestea, aşa cum sînt reunite, ele aparțin de limbajul liric, căci nu se poate găsi nici un text absolut echivalent cu textul precedent.

Dar sînt unele cuvinte care aparțin numai limbajului liric, de exemplu dragoste, poezie, dreptate. Este zadarnic să încercăm să Ie dăm o definiție adică să le căutăm nişte echivalente. Şi este la fel de zadarnică strădania de a defini poezia cu ajutorul unei cărți întregi (căci frazele ei în limbaj ştiințific ar fi în afara subiectului, iar cele în limbaj liric n-ar putea fi folosite pentru o definiție).

2. Metoda fundamentală a ştiinţelor umaniste

Iată metoda pe care eu am indicat-o pentru a depăşi această transcendență între aceste doiuă domenii ale limbajului, opuse prin proprietățile lor. Să ne imaginăm două personaje simbolice care ar fi, unul exclusiv fizician, ne- înțelegînd decît limbajul ştiințelor; celălalt, în mod exclusiv un poet, neînțelegînd decît limbajul liric.

8 Drumul lunii se opreşte în frunziş

Este inutil să întrebăm pe cel dintîi — care în limbajul său poate da orice definiție „ce este poezia[9]; deoarece acest cuvînt nu face parte din limbajul său.

Rămîne deci să ne adresăm celui de al doilea. Dar, la întrebarea noastră, el este incapabil să răspundă printr-o definiție, căci acestea nu există în limbajul său. Vom obține informația dorită în alt mod: cerînd acestui al doilea personaj să aleagă o serie de lucruri care, pentru el, sînt poezie. El va alege, de exemplu, operele lui Vergiliu, Vil- lon, Racine, Verlaine.

Bineînțeles, eu indic aici numai trăsăturile cele mai simple ale unei metode, şi care permit să se pună cu claritate nişte probleme, care fără această metodă rămîn nelă- nuii ito. Esteticienii, obişnuiți cu frămîntările şi cu discuțiile subtile, pot chiar de la aceste prime precizări să conceapă numeroase întrebări şi obiecțiuni. Sper că ei vor putea găsi unele idei care să răspundă preocupării lor, atît în lucrările mele referitoare la aceste subiecte, cît şi în lucrarea de față. Aici aş dori să rețin atenția doar asupra cîtorva linii foarte simple, dar suficiente, dacă le urmăm, pentru a ne conduce să depăşim dificultățile.

9 Aştrii nopții veghează încă-aprinşi Terasa e înghețată şi pală ca un vis

Iată deci acest prim personaj, acest poet exclusiv, care alege o serie de obiecte, care pentru el sînt lucruri de artă. în prezența acestei metode atît de simple un istoric literar, un director de muzeu, vor regăsi cîteva din procedeele pe care le folosesc şi ei pentru a alcătui o colecție. Da şi nu. Să luăm exemplul unui istoric al poeziei (vom reveni la capitolul V). Alegînd pe Ronsard, Corneille, Mus- set, suprarealiştii şi, lăsînd deoparte *Heloise* şi *Atala,* con- siderîndu-le „proză", în această istorie apare un plan, criteriu folosit de bine de rău şi care nu aparține de limbajul liric ci de limbajul ştiințific: este vorba despre de-finiția „versului" sau despre un mod de imprimare care apare ochiului, analog cu versul. Chiar dacă istoricul literar posedă un puternic sentiment al poeziei, este evident că el nu s-a rezumat la acest singur criteriu: el a fost chiar convins că procedează foarte bine folosindu-1 pe a- cesta pe ascuns, şi în cazurile disperate, în timp ce se serveşte în mod mai vizibil de alte criterii, de noțiunea de ,,vers", conform codurilor de versificație, de alineat, de succes etc., toate din limbajul ştiințelor şi îndeosebi interzise primului nostru personaj în exclusivitate poet.

Tot aşa, un director de muzeu, care alege o capodoperă nemuritoare şi o aduce entuziasmat în muzeul său, cre- zînd că este opera lui Vermeer din Delft, dar o aruncă şi cere pedeapsa cu închisoarea pentru autor, dacă acea capodoperă a fost pictată în secolul XX: aici se vede bine un criteriu care nu este de ordinul limbajului liric ci de cel al limbajului ştiințific. După care criteriu a fost aleasă pentru o expoziție, fermecătoarea operă a Maestrului Bo- ronali — respinsă îndată ce organizatorii aflară că era ojpe- ra şi anagrama lui Aliboron? Sau, iată, într-un număr recent al revistei americane „Life", vedem fotografiate tablourile, singurele admise într-un oarecare muzeu de artă modernă; altele, respinse, sînt expuse de artişti pe scările muzeului, pe pereții din jur, provocînd surpriza in-dignată a trecătorilor.

Pentru estetică, aceasta studiind fenomenele fără polemică, ar fi totuşi interesant de cunoscut, în mod leal, ce criterii au stat la baza acestei alegeri; ar trebui ca cei responsabili să depună mărturie sub jurămînt, ca şi în toate celelalte probleme de justiție umană, căci şi aci este vorba de cea mai înaltă justiție. Oricum, este limpede, după cîteva din aceste exemple, că în cazul muzeelor, istoriilor literare (oricare ar fi de cele mai multe ori sinceritatea şi valoarea lor), nu este vorba despre acest tip de alegere pe care eu tocmai l-am definit şi care-mi serveşte ca temei pentru eliminarea tuturor celorlalte.

Singura informație de la sursă pe care o putem deține asupra unui cuvînt ca „poezie“ sau „pictură" este o asemenea colecție de „obiecte“, reunite de acest prim personaj care nu înțelege decît limbajul liric, poetul exclusiv, electorul, sau reunite de un grup de asemenea personaje.

Astfel, primul personaj ne aduce, în chip de fenomene poetice, pagini din Pindar, Beethoven, Chateaubriand, Verlaine. El le clasează împreună şi le separă de alte lucruri (de exemplu de anumite texte din Descartes sau din Maupassant sau din codul civil) pe care selecția sa lirică nu le recunoaşte ca pe produse corespunzătoare cuvîntu- lui „poezie“.

Atunci intervine cel de al doilea personaj, fizicianul exclusiv, cel care nu înţelege decît limbajul ştiinţific: el acceptă fără discuţie colecţia de obiecte reunite astfel şi examinează dacă acestea nu au un anumit caracter care le deosebeşte de obiectele respinse, caracter formulabil în limbaj ştiinţific.

Acest al doilea pas foarte important, această punere în corespondenţă a unei clasificări prin selecţie lirică (de ordinul limbajului liric) şi a unei clasificări în limbajul ştiinţelor ne permite să unim în mod metodic ştiinţă şi poezie.

Să ilustrăm aceasta în mod concret lăsînd deoparte toate detaliile. Să presupunem că cele două personaje, simbolice, ale noastre, ar fi unul Verlaine şi celălalt Poincare. Primul îşi face alegerea din texte şi le reţine pe acelea pe care le consideră ca „poezie“, el le alege cu convingerea cea mai sinceră şi cea mai profundă (şi, mai ales, fără să ţină seamă de criterii din limbajul ştiinţelor: regulile versului, succes etc.)- Poincare primeşte din miinile lui Verlaine aceste două grupuri de texte: cele alese ca fiind „poezie“ şi cele respinse. El cercetează dacă cele dintîi nu posedă o anumită proprietate comună care se exprimă în limbajul ştiinţific (şi pe care celelalte nu o au).

Această metodă este în mod evident valabilă pentru toate artele: printre obiectele alese şi strînse laolaltă, ca obiecte de „poezie“, ar putea figura alături de lucrări din Mozart şi din Ronsard şi opere ale lui Botticelli. Dar, pentru a fixa aceste idei, să vorbim despre domeniul sonor: limbaj şi muzică.

Pentru a rezolva problema pe care şi-o pune acum fizicianul vom face mai întîi un prim pas. Ne vom îngriji ca toate aceste texte, fie că sînt poezie sau nu, să nu mai apară în fața ochilor noştri decît sub formă de limbaj ştiințific; şi chiar sub forma extremă şi cea mai pură a limbajului ştiințific: numerele.

Am indicat metodele generale pentru a readuce, în mod egal, toate aceste texte la partituri numerice. Aceas'tă tehnică pregătitoare este foarte utilă pentru a permite fizicianului să recunoască cu uşurință cea ce caracterizează lucrurile alese de poet şi le deosebeşte de cele pe care acesta le respinge. Deci, să nu ne speriem de aceste cifre, care permit doar să se vorbească cu precizie, şi care, dealtfel, nu vor avea nimic complicat.

Pentru ce un literat, un estetician să se sperie, îndată ce vede apărînd aceste precizări numerice într-o problemă de estetică,

deşi ar găsi foarte natural să fie întrebat ce număr poartă la mănuşi sau la pantofi, precizare numerică indispensabilă pentru a se îmbrăca bine. Şi, mai ales, să nu atribuim acestor utile precizări nici o valoare mistică[10].

Avem deci toate aceste texte, alcătuite din cuvinte sau din muzică, devenite în mod egal nişte suite de numere.

Cel de al doilea personaj al nostru, fizicianul exclusiv, examinează colecția de eşantioane care i-au fost aduse ca fiind „poezie[41]. El constată că ele au toate aceeaşi caracteristică pe care celelalte nu o au: la toate aceste mostre de „poezie[11], numerele se împart întotdeauna după o lege simplă. De exemplu 2333 2333 2333 ... sau după alte legi, numerice dar tot simple. La celelalte mostre, cele respinse ca non-poezie, cifrele se împart la întîmplare.

---

10 Bineînțeles, (aici este vorba de a stabili ce este >o știință. Fără îndoială, un mistic ai numerelor, Pitagora, este cel datorită (căruia s-au făcut primii paşi în ştiința muzicală. Opera admirabilă a lui Kepler, care pune bazele mecanicii cereşti se datorează unui spirit din aceeaşi familie, şi legile lui Kepler se nasc parcă dintr-un fel de estetică transcendentă în ale sale *Harmonices Mundi* (1619).

Iată deci o regulă generală în estetică: de fiecare dată cînd primul personaj, cel care a făcut selecția semnalează „poezie[11] respectiv partitura numerică corespunzătoare, urmează o lege simplă.

Aceasta înglobează şi depăşeşte la infinit (dîndu-le un sens) regulile versului clasic francez, numărul de aur[11], regulile versului safic grec, ale sarabandei sau ale jazului, aceasta îl uneşte pe Pindar cu Chateaubriand, cu Rousseau, cu Beethoven, rămînînd în acelaşi timp clară şi precisă şi verificabilă pentru oricine vrea să-şi dea această osteneală. Dar nu mai este vorba, ca de exemplu în metrică, de a regăsi în texte ceea ce a fost pus de la început, şi anume, regulile versului. Este vorba de o legătură profundă şi firească dintre aceste opere — ignorată de către autori şi chiar şi de cei care le citesc şi le îndrăgesc — între o 'clasificare de ordinul limbajului liric şi o alta care se formulează în limbajul ştiințific: de pildă, între ,,poezie" şi o suită de numere urmînd o lege simplă oarecare.

Fără îndoială, trebuie să fii născut şi pentru ştiință şi pentru artă (chiar dacă ai neglijat una sau alta pentru alte activități), pentru a studia cu interes o metodă generală care le leagă şi pentru a-ți face plăcere să descoperi, prin această metodă, o lege

11 Sensul acestor descoperiri este foarte important. Dacă într-o bună zi un estetician anunță că orice linie a lui Michelangelo sau Rafael poate fi obținută numai combinîndu-se simple sinusoide matematice — este un lucru adevărat. Dar este la fel ide adevărat (în virtutea unei teoreme a lui Fourier) cînd este vorba despre orice linie pe oare oricare dintre noi o poate trage.

generală în estetică.

Iată un alt exemplu, o altă lege generală. Să considerăm, în muzică, nişte lucruri reunite de o persoană sensibilă la muzică, şi care sînt recunoscute de această persoană ca fiind variaţiuni pe o aceeaşi temă (sau repetări, sub forniG foarte diferite, ale aceluiaşi laitmotiv). Elementele unui asemenea tot, odată reduse la numere, aparţin aceluiaşi ,,grup" matematic[4]. Această noţiune de grup este una dintre cele mai generale şi fecunde din matematică. Şi iată că ea corespunde unuia dintre fenomenele cele mai generale şi fecunde din muzică.

Pe această cale, estetica apare ca o nouă disciplină ştiinţifică de studiere a viului; ea poate chiar împrumuta metodele sale biologiei. Dar, ca şi aceasta, ea nu are pretenţia de a construi din părţile constituente, un organism viu. Şi chiar pentru aceia care îşi imaginează că ştiinţa nu valorează decît prin rezultatele sale practice, maşina sau radio-ul lor (deşi satisfacţia şi interesul pentru ştiinţă este infinit mai dezinteresat), iată un exemplu de rezultat practic. Şi acesta este cu atît mai semnificativ cu cît nu se poate nega interesul pe care îl suscită: atîtea minţi luminate s-au străduit să-i obţină începînd din Renaştere! Şi în zadar, căci, pentru a-l obţine, erau indispensabile metodele precedente.

Iată deci un vers care realizează în limba franceză tipul de ritm de cea mai mare importanță în literatura greacă şi latină, marele vers al lui Homer, Teocrit, Ver- giliu, Juvenal. Ca atare, el ar permite să-i traducem cît mai fidel, nu numai ca sens, ci şi ca ritm. Pentru a ajuta pe cititor să observe mişcarea vom da mai jos zece versuri (începutul poemului *Retour des Legions)*[5], subliniind anumite silabe, deşi nu este necesar deoarece, dacă citeşte mai multe versuri de acest gen, cititorul se obişnuieşte pe nesimțite, fără să primească vreo indicație.

Rome, triorophe! .Rome, triomphe! Home, triomphe!

Louve de bronze qui gardes le *ciel,* de ton flaut Capitole, *Vois,* comme un *flot* qui s'en *va,* l'horizon dont reeulent Ies bornes:

Plaines sans *fin* ou le *ble* poussera, *ou* luiront *des* eaux *neuves, Monts* d'eterneZles tenebres 'ou *point* la parole limpide!

Louve de bronze, ecoute au *soleil* sur Ies daZles appiennes *Gais* ra*venir* ,les

pas de tes *}ils,* sembZables aiux *danses.*

Bon fut ton *lait, et* soîides nos *bras* qu'ont bnunis tant de *flam-* mes.

Vois aipproc?ier Ies jeunes sourires, *Ies yeux* qui te cherchent fiome, *coeur* de la *terre* latine, firoment de la *terrel*

Iată o ilustrare concretă a rezultatelor obținute în a- ceastă direcție ştiințifică a esteticii şi anume tocmai acolo unde atîtea alte eforturi, timp de mai multe secole, au eşuat. Evident că o ştiință a viului nu creează în întregime o ființă vie, nici în poezie, nici în medicină, zootehnie sau agricultură; ea atinge însă alte țeluri, mai limitate, dar utile.

Se poate vedea în celelalte lucrări ale mele în ce constau eşecurile şi cum anume noile metode permit să se realizeze versuri de acest gen (traduceri ritmice a hexametrilor antici, versuri elegiace, strofe safice, alca- ice etc.) cu nenumărate exemple de acest fel de versuri, şi îndeosebi pentru traduceri (Lucreţiu). Să ne mărginim să indicăm aici că am obţinut aceste versuri analizînd o categorie de ritmuri pe care le-am descoperit în limba franceză şi care sînt şi cele mai importante în lirismul francez (şi anume ele sînt cheia, zadarnic căutată, a poeziei în proză care se cerceta în *La Nouvelle Helo'ise,* mulţu- mindu-se să accepte aici versuri de singurul tip catalogat în codurile metri ci enilor). La aceste ritmuri esenţiale, descoperite în limba franceză, noi am adăugat armoniile pe care le-am descoperit în poezia antică.

Pe această cale, şi prin multe altele, estetica ne-a permis să aducem numeroase soluţii esenţiale în problema noii poezii (care obseda în zadar pe creatorii de curente la modă). Am demonstrat că, chiar versul clasic — ne- cunos'cut de metricieni de parcă aceştia şi-ar fi petrecut existenţa relevînd particularităţile unui laborator atomic, fără a-i descoperi vreodată spiritul şi profunda sa raţiune — şi pe care nişte neînsemnaţi creatori de modă îl condamnă ca învechit, are în faţa lui acelaşi infinit de posibilităţi noi, ca şi „proza“ însăşi, pe care desigur nu le-am putea înţelege mai bine.

în această lucrare se vor găsi şi alte exemple concrete, alese

între multe altele, despre eficacitatea acestei noi estetici ştiinţifice. Şi, pentru a sfîrşi de demonstrat că estetica nu uzurpă acest nume, să arătăm că ea corespunde şi celuilalt criteriu şi aceasta în modul cel mai profund şi neaşteptat: ea aduce forţe noi chiar şi în fizică. Nu putem face aici decît unele referiri la rezultatele obţinute. Pretutindeni, unde se fac cercetări în ştiinţa actuală se întîlnesc probabilităţi (după cum a arătat Born, în 1926, o consecinţă a ecuaţiei lui Schrodinger este cea care conduce ştiinţa actuală). Dar probabilităţile, deşi sînt punctul de întîlnire preferat al matematicienilor şi al filosofilor, erau rămase într-o situaţie puţin satisfăcătoare (Poincare recunoştea că probabilităţile erau bazate pe o „cerere de principii[11]. Şi acesta nu era singurul lor defect). Să spunem în linii foarte mari[6], că noi am recunoscut la unele probleme esenţiale rămase nesoluţionate — referitoare la probabilităţi, la „legea erorilor", la cuante etc.

— anumite dificultăţi esenţiale pe care le întîlnisem cer- cetînd fundamentele ordinii estetice, şi că noile noastre metode permiteau să se pornească spre soluţionarea lor.

Esteticianul, sedus de ideea acestor puteri neaşteptate, dobîndite simultan şi asupra fundamentelor ştiinţei şi a ştiinţelor umaniste, va gîndi că posibilitatea acestora în fizica pură pare mai puţin ciudată, dacă ne gîndim că Pascal este unul dintre aceia în care se reuneau forţele frumuseţii şi ştiinţei şi care (împreună cu Fermat şi Huyghens) a inaugurat glorioasa carieră a teoriei probabilităţilor. El se felicita pentru naşterea

unei noi ştiinţe, „geometria zarului[11], amestecînd incertitudinile hazardului eu certitudinile matematicii şi extindea pînă la dome

niul teologiei, prin celebrul său rămăşag, demonstraţiile împrumutate de la această nouă ştiinţă.

Dar tot aici, în această uniune fără discernămînt a a- cestor diverse puteri, chiar în acest amestec am observat sursa dificultăţilor care, datorită însăşi universalităţii probabilităţilor, aveau să invadeze pînă în zonele extreme ale ştiinţei actuale. Noile metode erau singurele care posedau instrumentele de analiză necesare: acest mod de a considera limbajul, analiza aceasta a noastră fundamentală a limbajului în domeniile sale constituante.

Am dori să recomandăm cercetătorilor, care iubesc sincer ştiinţa şi arta, să nu neglijeze pe nici una din ele; dar, în acelaşi timp, să nu dezvolte în ei, în mod alternativ, o dublă personalitate. De acum înainte, pe aceste căi noi, le putem uni. Nu va mai fi cazul, fapt condamnat de unii chiar Ia Da Vinci, de două preocupări, una ştiinţifică şi alta artistică, răpindu-şi una alteia timpul necesar. A- cum este vorba de doi cai de curse cărora ştim să le ţinem bine frîiele; şi numai unirea lor ne poate conduce spre unele lumini.

Capitolul IV LIMBAJUL ŞTIINŢIFIC Şi LIMBAJUL LIRIC

1. „Instrumente” de fizică şi „instrumente” muzicalo

Un mijloc excelent de a afla dacă o cunoaştere ştiinţifică a faptelor estetice este realizabilă era acela de a începe să o realizezi, aşa cum mişcarea se dovedeşte mer- gînd, în ciuda lui Zenon şi a criticilor sale subtile. Dar oare merita să facem acest efort?

Ceea ce ne invita, în pr.'mul rînd, este acest caracter sportiv dezinteresat, care a dat ştiinţei posibilitatea de a porni spre cele mai frumoase descoperiri ale sale. Unele mici jocuri ştiinţifice instituite pentru a stimula inteligenţa: studiul secţiunilor conice, al probabilităţilor, primele experienţe asupra electricităţii, au dominat în scurt timp domeniile cele mai profunde şi mai generale ale ştiinţei.

Cît despre acele probleme declarate a priori ca depăşind puterea de înțelegere (Auguste Comte dădea ca exemplu compoziția stelelor), asemenea delimitări sînt bune doar ca peste cincizeci de ani să facă pe toată lumea să surîdă.

Este cam aceeaşi stare de spirit care îi sugera lui Auguste Comte celebra sa definiție a ceea ce el credea că este ştiința: cunoaşterea şi prevederea sînt îndeosebi necesare pentru a întreprinde ceva, — punct de vedere care presupune că adevăratul savant se ocupă de ecuațiile lui Maxwell mai cu seamă fiindcă acestea au permis ca tot cartierul său să se umple de zgomotul radiourilor sau că mecanica se justifică prin înmulțirea rapidă a automobilelor. Dealtfel, pe cît se pare, Copernic nu-şi propunea să exercite o putere oarecare asupra mişcării astrelor; iar marele farmec al astronomiei şi forța ei suverană a fost aproape întotdeauna faptul că nu serveau la nimic, sau cel mult oamenilor mării, care vor fi întotdeauna mai mult spirituali decît temporali.

Vom recunoaşte terenul deosebit pe care se va fundamenta ştiința artei, dacă vom examina un moment ceea ce deosebeşte utilajul muzical de utilajul din fizică, de exemplu.

Atenția unui cercetător al speciei umane poate fi captivată de un obiect ciudat ca acesta: un bețișor îndoit, curbat, de care este întinsă o șuviță de păr de cal. Acest obiect, vechi de milenii, nu este o armă, o unealtă de vînătoare, un obiect folositor sau un portret. De-a lungul veacurilor vedem meșteșugari aplecați asupra acestui asamblaj, curbîndu-i în diferite feluri arcuirea inițială: arcuit prin secolul al XH-lea, acest arcuș se îndreaptă, apoi devine scobit și cambrat. Pentru bagheta sa sînt încercate toate esențele de lemn. In secolul trecut un meșter de lăute, urmaș al lui Vivaldi și al lui Tartini, un francez anume Tourte, determină cea mai bună curbură, cel mai bun lemn, lemnul de Fernanbouc. Cu ajutorul unei verigi metalice el întinde șuvița de păr. Și fixează lungimile cele mai potrivite, respectiv 75 cm, 74 cm și 72 cm pentru arcușul viorii, al violei și al violoncelului.

Istoria unui aparat din fizică ar avea anumite caracteristici asemănătoare cu istoria instrumentului de mai sus. Putem să ne gîndim, de pildă, la un telescop. Ca și un optician, un constructor de viori face măsurători precise, studiază diferite substanțe, diferite lacuri, trebuie să țină seamă de coeficienții de dilatare etc. Dar instrumentele pe care le fabrică el diferă esențial de cele destinate să creeze frumusețe; fără a fi, dealtfel, în mod necesar frumoase prin ele însăși, așa cum este finalitatea unor obiecte ca statuile etc. De asemenea putem să studiem în mod experimental cu ajutorul calculelor, o anumită cutie; și ea poate fi carcasa unui submarin sau a unui avion sau caseta unui instrument cu coarde. In acest ultim caz, este o „unealtă[41] de frumusețe; ea este preferată de selecția unui artist.

Compozitorul predă partiturile, indicînd intrările fiecărui instrument, simultan sau fiecare la rîndul său. Prin- tr-un sistem de simboluri, care dealtfel ar putea fi numai nişte cifre, el indică, să zicem, variaţiunea în funcţie de lungimile coardelor care vibrează într-un instrument. Dar inginerul şef al acestei uzine de vibraţii ale aerului are şi el ca scop tot frumuseţea.

Pe scurt, în muzeul de unelte al umanităţii, iată instrumente aparţinînd de domeniul fizicii, şi, iată, o altă categorie de unelte, care prezintă multe proprietăţi analoage cu cele precedente, dar sînt caracterizate prin prezenţa categoriei de frumuseţe sau oricare alta care ar fi din aceeaşi familie cu aceasta.

S-au spus despre frumos mii de lucruri inefabile, care nu ne-ar putea fi de folos aici.

Cum să sesizăm, cum să circumscriem această realitate, frumuseţea? Şi nu pentru a alcătui despre ea nişte fraze frumoase, ci pentru a putea obţine un instrument de analiză.

Ea este prezentă în două din domeniile care ne sînt accesibile. O putem găsi conținută, implicit, într-o categorie de instrumente, instrumentele muzicale; deoarece ea este realitatea care le deosebește fundamental de instrumentele de fizică. Pe de altă parte „frumusețea" este un cuvînt plin de înțeles al limbajului uman. Dar acest cuvînt nu este dintre acelea de care se folosesc fizicianul sau matematicianul pentru a-și enunța procedeele sau rezultatele.

Vedem opoziția despre care am vorbit dintre instrumentele de fizică și instrumentele muzicale, reflectîndu-se într-o opoziție a celor două domenii ale limbajului. Încercarea de a sesiza această realitate, frumusețea (sau oricare altă noțiune de același ordin), într-una sau alta din sferele în care ne este dată implicit revine în fond la a- același lucru, la studierea a două domenii opuse ale limbajului uman.

Observăm deci, sub infinita diversitate a operelor și instrumentelor muzicale, o problemă esențială a limbajului. Am arătat că există un domeniu restrîns al limbajului pe care fizicianul sau matematicianul nu-l depășesc. Un cuvînt ca „frumusețea[11] este situat în limbaj dincolo de frontierele acestui domeniu restrîns. Am numit limbaj științific acest domeniu restrîns și limbaj liric acea zonă a limbajului căreia îi aparține cuvîntul „frumusețe".

Astfel, instrumentul de lemn arcuit, şlefuit şi lustruit; coardele întinse care vibrează sub arcuşul frecat cu sa- cîz; instrucțiunile de funcționare a acestei mici uzine cu vibrații de aer: toate acestea pot fi formulate în „limbaj ştiințific[14].

Dar toate acestea nu ar avea un sens, n-ar fi existat niciodată şi ne-ar fi rămas total incomprehensibile, da

că n-am fi avut pe lîngă ele şi celălalt domeniu al limbajului, cel căruia îi aparțin cuvinte ca frumusețea. Am putea zice că trebuie să ne asociem acestui nou domeniu de raționalitate, pentru ca problemele esteticii să devină rezolvabile.

Astfel pusă, problema artei apare ca o problemă de frontieră. Arta este o fuziune profundă a acestor două domenii: unul propriu fizicianului şi matematicianului; celălalt propriu poetului.

Urmează să delimităm această graniță între cele două domenii ale limbajului, în toate problemele de artă care ne stau în față.

O problemă de artă bine pusă este un enunț în termeni de limbaj care satisface această condiție: să se observe net linia de demarcație dintre domeniul limbajului ştiințific şi domeniul limbajului liric.

2. Cei doi poli ai limbajului

Am considerat, mai întîi, noțiunea de ştiință ca fiind determinată, actualmente, de ansamblul ştiințelor cărora li se recunoaşte în mod incontestabil această denumire, de pildă fizica, chimia etc.

Am arătat că acest domeniu are o limbă comună, pe de pildă fizica, chimia etc.

Desigur, acest domeniu poate comporta, în diversele sale părți, limbaje tehnice speciale. Chimiştii şi geometrii nu vor folosi întotdeauna aceleaşi cuvinte; şi la fel vor face şi postăvarii şi tăbăcarii, deşi se folosesc de aceeaşi ,,koine", de o aceeaşi limbă comună.

Dar am constatat că în mod practic există un singur limbaj folosit în domeniul ştiințelor, excluzîndu-se orice alt limbaj. Ne putem face îndată o idee despre aceasta. Să luăm o astfel de frază: Soarele încălzeşte pămîntul; el este mare cît Peloponezul.

Prima propoziție este o indicație fără mare preciziune sau semnificație: cea de a doua este falsă. Aşa cum sînt, ele fac parte din domeniul ştiințelor şi această frază a- parține aceluiaşi limbaj. Dar să luăm acum o altă frază:

1 Vezi lucrarea noastră *Le Langage de*s sciences, 1931.

„Cît aş dori să regăsesc frumoasele răsărituri de soare de odinioară[14]. O asemenea frază nu aparţine aceleiaşi limbi.

Această simplă remarcă m-a condus la următoarea descoperire: limbajul uman conţine în sinul său un anumit domeniu limitat, ale cărui proprietăţi eu le-am pus în lumină; ştiinţa nu se foloseşte decît de acest domeniu, atunci cînd îşi enunţă metodele şi rezultatele: teoreme, observaţii etc.

Cuvinte atît de obişnuite ca ,,limbaj" şi „ştiinţă[44] au fost fără îndoială asociate în multe feluri, în numeroase figuri de stil mai înainte ca eu să fac din ele o etichetă comodă a unui obiect nou şi bine definit. De exemplu, cînd spunem: „Numerele sînt limbajul ştiinţei[44] înseamnă că vorbim la figurat, creăm o metaforă; ca şi cînd s-ar spune: „contratimpul este o limbă bine alcătuită[44] sau „limba lui Berlioz este mai bogată decît cea a lui Haydn[44].

Atunci cînd fizicianul dă o definiție nouă şi precisă cuvîntului „lucru[44] se înțelege că nu se va referi la nici unul din celelalte sensuri ale acestui cuvînt, căci ar fi un contrasens.

Aici, nu este vorba de o metaforă ci de descoperirea următoare:

Limbajul total nu este omogen, cum s-a crezut întotdeauna: el se scindează în doi poli. La unul dintre aceşti poli, eu găsesc un domeniu restrîns, bine definit de un anumit număr de proprietăți, pe care le indic. Aceste proprietăți, departe de a se regăsi pretutindeni în limbajul total, fac uneori loc în limbajul restrîns unor alte proprietăți, cu totul opuse.

Ne aflăm deci în prezența unui obiect nou: e vorba de domeniul restrîns. Tot astfel, în ziua în care au fost observate pentru prima oară globulele roşii din sînge, ele au constituit un obiect nou. Bineînțeles, sîngele era cunoscut dintotdeauna şi i se cunoşteau şi unele proprietăți, ca aceea că era întotdeauna roşu, proprietate pe care *jO* împrumuta acestor globule. La ora actuală, sîngele şi globulele roşii se deosebesc, aşa cum se deosebeşte limbajul total de acest domeniu restrîns, bine definit

pe care-l conține în sînul său.

Important era, ca acestui domeniu restrîns, recent observat, să i se dea un nume convenabil.

în general aceasta se face cu uşurință. Orice ştiință demnă de acest nume, nu se serveşte pentru a formula rezultatele sale, decît de fraze care aparțin acestui domeniu restrîns. Oricine se poate plimba aici în voie, fără să întîlnească îngrădiri în interiorul acestui domeniu: vir- tualmente, fiecare îl acoperă în întregime; după cum fiecare francez poate folosi toate cuvintele limbii franceze.

Prin faptul că acest domeniu restrîns ne apare ca in-contestabil şi bine definit; că oricare din ştiințe se află aici în largul său şi nu este obligată să iasă din el, cel puțin pentru a-şi enunța rezultatele: se cuvine deci pe merit acestui domeniu denumirea de limbă comună a ştiințelor, sau mai pe scurt limbaj ştiințific.

Dificultățile întîmpinate la începuturile ştiinței, dealtfel ca şi în estetică, se datoresc adeseori unei tendințe profunde a filosofiei — Descartes, Spinoza şi mulți alții

— şi, mai general, tendinței acelor raționalişti superficiali care credeau că pot să amestece la întîmplare unele forme de raționament logic sau matematic cu zonele cele mai profunde ale limbajului. Acest fapt se izbea întotdeauna la mine de o tendință cu totul opusă, pe care eu am dat-o drept bază unui nou „mod" de a fi şi de la care urmau să ia naştere toate lucrările mele metodice; acest „Discurs asupra metodei" capabil să ghideze în acele zone în care metoda lui Descartes înceta cu totul de a mai da roade cît de cît asemănătoare cu roadele ştiinței, deşi el le-a socotit, sau a părut că le socoteşte pe unele cu totul asemănătoare celorlalte.

Primele rezultate pe care eu le-am publicat, atît în estetică cît şi în teoria probabilităților sînt legate tocmai de această separație pe care am efectuat-o în aceste două domenii ale limbajului, pe care le-am numit, unul, limbaj ştiințific, celălalt, limbaj liric.

Punctul inițial al acestei noi logici era indicat în lucrarea noastră *Introducere la un mod de a fi,* publicată în 1927[12].

Organele noastre gloso-faringiene emit în mod aproape continuu uşoare sunete semnificative, care produc, uneori, în depărtare, în mod misterios, efecte utile.

Aceste minuscule „gesturi" sonore, cuvintele, par să depună în undele aeriene care le vor propaga, noțiuni pline de sens; în întregime ale noastre, şi pe care noi le trimitem celorlalți oameni oa pe un dar luminos.

Dacă totuşi încetinim pentru un moment activitatea postului emițător, pentru a examina cu atenție frînturile de cunoştințe pe care le semănăm în aer, vom avea unele surprize. In locul unor pelicule subțiri, cu contururi nete, cu reflexe metalice, acestea nu sînt decît uriaşe „pă- sări“ nedefinite, care par că trăiesc o viață proprie, dar necunoscută nouă.

12 *Introducere la un mod de a* Scrisul Românesc, Bucureşti, 1927, p. 7.

Cuvintele pe care le rostim sînt chiar pentru noi nişte obscure incantații. In cele mai multe, sensul inteligibil este ascuns ca o sămînță de mei într-un bulgăre de pă- mînt. Acelea al căror conținut îl vedem limpede aproape în întregime sînt puține şi ele nu ne stîrnesc interesul; cuvinte ca acestea: gerundiv, elipsoid, unghie, şi soarta lor nu ne preocupă deloc.

Dar cu ce privire plină de nelinişte urmărim zborul acelor „păsări" nedefinite. Avem o afecțiune paternă doar pentru acele cuvinte ale noastre pe care aproape că nu le înțelegem. Numai de acestea pare că este strîns legată soarta noastră. Le lansăm în grabă, fără să le verificăm cîtuşi de puțin, atît de siguri sîntem că vom putea oricînd determina ceea ce conțin. Şi iatăne foarte trişti, sau chiar foarte mînioşi, atunci cînd aceste „evidențe" nu par deloc transparente altcuiva. Dăm vina pe reaua sa credință, îl acuzăm de impertinență şi de zeflemisire.

Dacă ne gîndim însă bine, noi obligăm pe primul venit să ne înțeleagă, atunci cînd de fapt nu ne înțelegem nici noi înşine. Ne aflăm, față de aceste cuvinte, precum vînătorul în fața alicelor sale: nu pe ele le priveşte ci se gî-ndeşte la ceea ce va face cu ele. Fiind convins că le cunoaşte puterea, atunci cînd e sigur că a ochit bine, se înfurie dacă îi scapă vînatul. Dar oare îți verifici bine alicele în fiecare dimineață pentru a fi sigur că un spirit răutăcios nu ți-a pus sare în locul lor?

Iată ceea ce este important de făcut de acum înainte: să se verifice de fiecare dată limbajul, să nu se mai con

funde aceste două categorii de cuvinte: cele care sînt asemănătoare unor mici pelicule cu contururi precise, de exemplu: elipsoid, gerundiv, unghie; şi cele care sînt ca nişte ciudate păsări nedefinite şi trăiesc o viață proprie, adevărate incantații obscure.

Le-am găsit amestecate într-un text ca, de pildă[13], în celebrul pariu al lui Pascal; i-am văzut pe de o parte uşurința rațională de a-şi compune silogismele iar pe de altă parte cifrele din aceste cuvinte vii care rămîn străine unei înțelegeri raționale; toate aceste confuzii spirituale erau foarte contrare acelui „mod de a fi“ la care ținem.

Am arătat cum, în probleme în mod necesar legate de aceste două domenii, din lipsa unei metode pentru a le trata (metoda fundată tocmai pe separarea acestor domenii), era imposibil, chiar pentru cele mai mari spirite, ca acela a lui Pascal, să raționeze just,

3. Proprietăţi opuse ale limbajului liric şi ale limbajului ştiinţific

13 Pius Servien, *Les paris de Pascal,* apărut la 15 ianuarie 1931 în ,.Revue des Coutrs et canferences". *Idem, Sur Ies proposi- tions d'histoire litteraire,* 1929.

Aşadar, la baza esteticii există această analiză a limbajului pe care am dat-o în lucrările mele anterioare[14]. Este necesar să amintesc aici doar esenţialul:

Eu numesc „Limbaj ştiinţific[11] ansamblul frazelor pentru care există echivalente.

Frazele care permit enunţarea unei teoreme sau a unei experienţe din fizică sînt în mod evident de această natură. Ele au proprietatea de a avea acelaşi sens pentru orice cititor, proprietate care este corolarul celei precedente.

Această proprietate ar fi într-adevăr neverificabilă, dacă nu s-ar putea, dintr-o frază dată, alcătui un lanţ de e- chivalenţe care să permită aducerea lor la un numitor co- in im, precum şi să se menţină invariabil sensul frazei date; şi aceasta este o altă proprietate corolară a proprietăţii fundamentale, cea care

14 Cartea noastră, *Le langage des sciences,* 1931; articolele din „Revue des Cours et conferences", mai 1929, precum şi în seria de cincisprezece articole pe care le-am publicat în aceeaşi revistă, începînd din aprilie 1932, sub titlul: *Probl'emes d'art et Langage des sciences.* Etc.

mi-a servit ca definiție.

Acest domeniu apare astfel ca limba comună a științelor; cel puțin a acelora cărora li se recunoaşte incontestabil acest nume. Orice frază a științei aparține de acest domeniu; orice frază din domeniul științei este susceptibilă de a fi utilizată de vorbirea științifică. Acest fapt justifică utilizarea pe care am dat-o acestor cuvinte, de „Limbaj științific", şi de acum înainte voi exclude orice altă utilizare care le-ar putea fi dată.

Pentru a se evita orice confuzie, este necesar să ne delimităm de utilizările anterioare, pe care le vom exclude pe viitor. Cu acest nume au fost denumite, metaforic, numerele (Galileu, Condillac, Cournot etc.): aceasta este numai o parte din domeniul nostru. Tot astfel a fost denumit ansamblul limbilor tehnice ale diferitelor științe care de asemenea formează doar o parte din domeniul nostru. Uneori s-a folosit această etichetă, limbaj științific, pentru a desemna tot ceea ce este cuprins în scrierile savanților; dar dacă se adoptă definiția noastră, în acestea se poate găsi altceva decît limbaj științific; tot aşa după cum acest limbaj se poate întîlni oriunde în afară de scrierile savanților. Pe scurt, de acum înainte vom rămîne la definiția noastră inițială.

Mai trebuie evitată o altă confuzie. Filosofia a admis, implicit, pînă aici, că orice frază din limbajul total admite echivalențe; sau, cu alte cuvinte, că operațiunea numită definiție, care substituie o frază alteia, este întru totul legitimă în limbajul total. Aproape toată metafizica implică acest postulat. In particular, el se află la baza eforturilor în domeniul esteticii întemeiate pe una sau alta din definițiile frumuseții. Eu consider acest postulat ca fiind fals; şi am arătat, dimpotrivă, că domeniul frazelor echivalente, sau cu alte cuvinte limbajul ştiințific, nu este decît o parte restrînsă a limbajului total.

Acestui domeniu restrîns, eu îi opun deci în cadrul limbajului total, un alt pol, în care nu se mai regăsesc proprietățile celui dintîi, ci proprietăți cu totul contrarii; denumesc acest nou pol limbajul liric.

într-o frază din limbajul ştiințific se poate substitui un cuvînt oarecare cu un altul, de pildă „est“ cu „orient", în timp ce sensul frazei rămîne neschimbat. O asemenea substituție nu este posibilă într-o frază care aparține celuilalt pol, de exemplu în celebrul vers: „Dans l'orient desert quel devint mon ennui“[15]. Dacă am considera deci numai această proprietate, şi anume posibilitatea de a substitui un cuvînt prin altul, şi ar fi deajuns pentru a dovedi că limbajul ştiințific nu este decît un domeniu restrîns din limbajul total.

15 „In pustietatea orientului, cît de copleşitoare a devenit mîh- nirea mea“.

La un mod mai general, la polul opus, o frază nu admite echivalente. Ca urmare, acordul comun care ar fi trebuit reţinut cu ajutorul unor fraze din limbajul liric devine neverificabil în mod riguros.

In limbajul ştiinţific se găsesc fraze exact contrare una alteia. în limbaj liric astfel de fraze nu există. E deajuns să ne gîndim la acel „Pleacă, eu nu te pot urî[44], rostit de Ximena.

Astfel încît nu ne este posibil să ne asigurăm că sensul unei fraze lirice este unic şi nici dacă este mereu acelaşi. Dacă cuvintul „marea“ într-un text ştiinţific poate avea un sens unic, într-o frază lirică sensurile sale sînt infinite.

Dealtfel, anumite cuvinte (în afară doar cînd nişte convenţii speciale le-ar stabili un sens fals) se găsesc excluse din limbajul ştiinţific: „dumnezeu[41], „frumuseţe[14], „desfătare[44] etc. Restrîns ca vocabular, limbajul ştiinţific este restrîns şi ca sintaxă; de exemplu, el nu are vocativ sau optativ. Aceste cuvinte, aceste moduri sînt dimpotrivă caracteristice limbajului liric.

La primul pol, sensul frazei este independent de ritm şi, la un mod mai general, de materialul sonor. La polul opus, nu se găsesc decît sensuri-ritmuri, indisolubil legate. Un sens ea „a plăcea[44] este dealtfel de neconceput aici, fă- cînd abstracție de acest concret sonor care, singur, îl poate aduce.

Limbajul ştiințific este integral traductibil. Diferite limbi coincid perfect în acest domeniu. La polul liric, două limbi diferite nu coincid în nici un punct; şi orice traducere se reduce la căutarea unor vagi corespondențe.

Ca urmare este deajuns să se noteze simbolic fraze din primul domeniu pentru a se obține elemente ale unei Jimbi universale; în timp ce niciodată nu se poate integra într-o limbă universală, o zonă oarecare din limbajul liric.

în limbaj ştiințific este posibilă rezumarea; operațiune imposibil de realizat la polul opus etc.

Astfel, limbajul ştiințific reprezintă, în limbajul total, întregul sistem de metode fixe, în jurul cărora totul nu este decît incertitudine.

Capitolul V
OPŢIUNEA LIRICĂ

1. Către o analiză a creaţiei brute

Drumul nostru, într-o pădure atît de deasă şi încîlcită precum aceea pe care ne-o oferă estetica, n-are valoare decît dacă rămîne foarte bine definit. Ştiinţă, Artă. Vedem că crice confuzie asupra acestor cuvinte ne-ar deruta ,,busola". în ceea ce priveşte ştiinţa, am văzut, ne putem oricînd înşela, fie împrumutând de la ea numai practicile exterioare şi nimic din spiritul său; fie accep- tînd cu uşurinţă, în estetică, sub numele de ştiinţă, orice pagină care conţine cifre şi figuri geometrice; ca şi cum am amesteca. în astronomie, legea lui Newton şi horo-scoapele sau compilaţiile după Ptolemeu sau Albategnius. Dacă este vorba de o astfel de ştiinţă, ar fi mult mai bine, în estetică, să ne ferim cu grijă; şi conducînd studenţii printre capodoperele din muzee să le vorbim despre ele ca şi cum am vorbi despre cei mai dragi prieteni ai noştri.

Esteticianul ar avea totuşi nevoie, cel puţin la fel de serios ca şi gastronomul, ca etichetele sale să fie rezervate unor produse de provenienţă bine definită. Nu este permis să se prezinte orice sub eticheta de coniac sau vin de Chablis. Sub eticheta „poezie" sau „pictură“ sau „muzică" se lansează pe piaţă orice produs alcătuit din sunete, din litere sau din culori, în funcţie de profitul care se obţine. Dar omul de ştiinţă, chimistul de exemplu, are nevoie să rezerve eticheta de acid sulfuric unui produs anume, căci altminteri ar încurca totul. Tot astfel, el trebuie să îndrăznească să vadă limpede, chiar dacă etichetele, cuvintele (ca prezenţă reală, sau democraţie, pictură, poezie), sînt angajate cu înflăcărare în războaiele religioase sau de altă natură. El nu trebuie să ia parte la aceste războaie, ci să constate.

Or, nimic nu interzice unui grup de oameni care ar fi interesaţi (şi se ştie bine în ce măsură, în anumite epoci n'iiumels literar aduce profituri şi facilitează orice, şi mai ales ascensiunea politică) să se înţeleagă pentru a impune aceste etichete atît de profitabile, poezie, pictură, unor creaţii pe care aceşti indivizi să nu fie incapabili să le producă (cu toate că ei nu s-ar putea măsura cu Rem- brandt sau Vergiliu şi nici măcar cu Fromentin sau Verhaeren); nişte produse de un tip nou, în care nu există riscul de a avea drept concurent un Corot, după cum pentru nici un profit din lume, Bossuet n-ar putea fi constrîns să slujească diavolului, produse care dealtfel le lasă destul timp liber pentru a se ocupa de altceva — de politică, de publicitate.

Or, puterea actuală a propagandei este un fapt; prin presă, radio, cu ajutorul fondurilor pentru propagandă în străinătate prin trusturile de carte poate fi dirijat către public, în exclusivitate, acel tip de produse pentru care se intenţionează să fie rezervată piaţa; un grup de persoane, care vor fi ştiut să-şi asigure aceste puteri, pot practic să interzică publicului să se adape de la orice altă sursă oe care ar prefera-o; să-şi păstreze astfel numai pentru ele (oricare ar fi aparentele lor divergenţe) influenţa şi încrederea acordată prin tradiţie acestor etichete „poezie[11], „pictură“, „muzică[11] (cu toate că ele ar dori să spună altceva); influenţă care este deosebit de profitabilă, atît indivizilor avizi să parvină, cît şi partidelor.

Esteticianul ar fi naiv sau lipsit de curaj, dacă ar neglija

completetamente această latură a problemei; dacă ar socoti doar ca o inconveniență şi nu oa pe o experiență precisă, de pildă situația aceasta, prezentată odinioară de revista „Illustration[11]: „într-o expoziție de lucrări de pictură a fost acceptat de către persoane care au crezut că recunosc opera unui confrate, un tablou pictat în fața notarului, de coada unui măgar. Tabloul conținea desigur, ca şi o pînză de Watteau, ramă, pînză, ulei de in, ultramarin, terra de Siena.

Dacă privim fără patimă aceste fenomene *sine ira et studio* vom gîndi că, după toate probabilitățile, Racine/ Boileau sau Voltaire, care erau de acord cînd foloseau cuvîntul „poezie[11] n-ar fi recunoscut ,,poezia“ în prezența a numeroase texte de „poezie[11] din zilele noastre (să luăm, de pildă, din poeziile scrise în proză) — texte în care cuvintele nu sînt folosite pentru a crea ceea ce Racine sau Voltaire ar fi numit un sens sau un vers, — astfel încît cuvîntul „poezie" aşa cum îl înțelegeau ei, să poată fi aplicat şi acestui nou produs. Atunci pentru ce, dacă schimbi un lucru, să nu-i dai şi o denumire nouă? De ce să foloseşti un nume care, avînd odată alt sens, nu poate decît să încurce totul? Esteticianul ar trebui să se ferească de acestea. Şi dacă într-o zi va fi interzis să se numească poezie tot ceea ce oferă un înțeles, pentru a nu se mai admite decît nişte combinații de cuvinte fără sens, alți dictatori vor voi la rîndul lor să-şi stabilească o lege a lor şi să păstreze acest nume în exclusivitate pentru acele combinații de strigăte sau de litere, care nici măcar nu formează cuvinte.

Aceste fenomene sînt însoțite de idei foarte confuze şi cu atît mai pătimaşe. De pildă, în funcție de profitul care poate rezulta, uneori vor fi mîndri de a fi prezentat sub această veche etichetă, de pictură sau poezie, un produs cu totul nou; iar alteori vor pretinde că moştenesc, în întregime, în spiritul oamenilor, însăşi locul pe care-l deține un Tiziano sau un Racine, adică se vor identifica, fie în reuşita lor vremelnică, fie în ordine spirituală, cu aceste sensuri ale cuvintelor poezie, pictură.

Dacă ne oprim la acest din urmă punct de vedere, el implică un sens etern al acestor cuvinte; şi în acest caz, pe lîngă această semnificație, toate răsturnările ar părea absolut superficiale şi inexistente, dispuse de furnici care nu schimbă cu nimic mişcarea aştrilor — numai să existe aştri.

Ar fi zadarnică pretenția de a te fi orientat, în estetică, într-o direcție care să unească ştiința şi poezia, dacă acest din urmă cuvînt nu este decît o etichetă fluturînd deasupra celor mai vagi, mai schimbătoare şi chiar contradictorii sensuri.

Se va vedea cu uşurință că, chiar la un nivel mai puțin

profund, cum ar fi în istoria literară — sau în istoria picturii ori a muzicii — nu se pot evita greutăţile insurmontabile decît trişînd în mod inconştient sau jucînd neloial. Se anunţă, de exemplu, o istorie a poeziei franceze; se presupune că autorul este un istoric obiectiv, se

prezintă chiar activitatea sa ca fiind „ştiinţifică". Or, dacă se joacă cinstit, trebuie să se spună care este criteriul care a reunit obiectele colecţiei şi să se urmeze acest criteriu.

într-o asemenea istorie figurează, de pildă, Villon, Racine, Hugo, Valery şi alţi autori încă în viaţă. Dar nu-i găsim pe Bossuet, Rousseau, Chateaubriand, Loti, Barres. După noi ei aparţin istoriei poeziei franceze. Pentru ce să fie excluşi? Dar ei nu scriau în versuri. In realitate, în mod evident, nu acesta a fost criteriul, deoarece în această istorie figurează destui dintre contemporanii noştri care nu scriu în versuri, în sensul invariabil al acestui cuvînt, de la Villon la Valery (şi care mai mult, chiar resping cu oroare şi condamnă pe oricine ar încerca să scrie în versuri).

Aici istoricul se vede constrîns să răspundă: autorii care

ocupă ultimele mele capitole scriau de la capăt (adică în versuri) chiar fără să aştepte punctul final al frazei lor, aşa cum face adeseori Racine dar nu Bossuet sau Chateau-briand. Dar atunci se cuvine să se intituleze cinstit lucrarea, nu o istorie a literaturii franceze ci o istorie a autorilor care au scris începînd de la capăt fără a mai aştepta ca frazele lor să fie terminate printr-un punct.

O poziție atît de superficială apare de nesusținut de în-dată ce este enunțată chiar dacă se omit, enunțuri cum ar fi acesta: poemele lui Pindar ne-au parvenit scrise ca în proză. Istoricul literar ar trebui să spună: In definitiv eu nu mă amestec; eu iau pe aceia care printre contemporanii lor au făcut vîlvă ca poeți. Atunci pentru ce lăsați deoparte pe Chapelain, Richelieu, Voltaire, J. B. Rousseau, Be- ranger, Casimir Delavigne, Deroulede? N-au avut aceştia o reputație poetică infinit superioară celei de care s-au bucurat, la vremea lor, Chenier şi Mallarme, pe care îi rețineți? Dar nimeni nu mai încearcă azi să socotească poeți pe Beranger şi Deroulede. Iată că nu sînteți fidel nici acestui criteriu: ce caută în cartea voastră aceşti autori de azi, poate nişte Deroulede sau Chapelain, pe care ziua de mîine îi va dezavua? Dealtminteri, pe vremea lui Mal- herbe sau a lui Racine sau Voltaire, Istoria dumneavoasJ tră obiectivă şi ştiințifică s-ar fi văzut constrînsă să-i renege pe Ronsard.

Cum să ieşim din încurcătură? Cum să formulăm meto

da unei estetici orientată asupra ştiinței şi a artei şi totodată să deschidem un drum acestor discipline derivate, cum ar fi istoria literară?

Nu putem face nici un pas, decît mergînd pe nisipuri mişcătoare, atîta vreme cît cuvîntul poezie rămîne o aparență lingvistică seducătoare, dar amăgitoare ca visul lui Athalie: dacă încercăm s-o zorim puțin riscăm, precum se vede, să rămînem cu regulile versului, sau reputația lui Deroulede, sau cu nişte alineate inexplicabile, sau cu nişte fenomene de propagandă părtinitoare, în timp ce tînăra Tarentină este purtată pe aripile ei, undeva, în poezie, în lumea lui Heloise şi Atala.

2. Fenomenul elementar: opţiunea lirică

Care sînt fenomenele estetice? Prima problemă este de a şti să le recunoşti, să le alegi dintre celelalte fenomene ale naturii.

Pornind de la această problemă şi întîlnindu-le pe rînd pe toate celelalte, este necesar să se înțeleagă că determinarea fenomenelor care sînt proprii esteticii sau studierea problemelor de acelaşi gen, precum şi

a lucrărilor fundamentale referitoare la această clasă de fenomene, înseamnă, totodată, o investigare în plus pentru a pune în evidență anumite opoziții sau unele caractere comune, sau alte fenomene ale naturii, precum şi studii fundamentale referitoare la acestea. Aşadar, a aprofunda caracterele esențiale ale esteticii înseamnă a lămuri şi mai mult caracterele esențiale ale ştiinței şi reciproca[16].

Deci, prima problemă este să ştim să recunoaştem fenomenele estetice, să le selectăm. Aceasta este în acelaşi timp o primă problemă de clasificare; este vorba deci, ca dintre fenomenele naturii să alegem fenomenele estetice. Va trebui apoi să ştim să clasificăm aceste fenomene, studiind criteriile de selectare cu care se operează acest clasament.

Cea de a doua problemă, după selectarea faptelor estetice, este de a decide ce vom face cu ele. De exemplu,

putem alege tablourile şi fără a le pune într-o ordini* oarecare, putem să ne mulțumim cu existența acestui muzeu, cu posibilitatea de a-l contempla. Putem chiar, în pagini pline de lirism să facem

16 Aceasta este legătura profundă dintre cele două lucrări pe care le-am publicat la acelaşi editor, *Science et Hasard.* şi lucrarea de fată.

elogiul acestor tablouri. Putem să învăţăm să le restaurăm etc. Este necesar să se determine caracterele unor astfel de preocupări şi ce anume putem aştepta de la ele; şi adeseori ne lansăm în nişte preocupări tradiţionale, fără a ne gîndi la sensul lor mai profund. Un militar străin, în vizită la curtea Rusiei, surprins să vadă o santinelă stînd în mijlocul unei pajişti întinse, le-a întrebat pe gazdele sale care este raţiunea acestui fapt; dar numai după îndelungi cercetări s-a aflat de la un bătrîn servitor, care ştia de la bunicul lui, că într-o zi, Ecaterina a Il-a a zărit în acel loc un ghiocel şi a postat acolo o santinelă spre a păzi să nu fie cules. Studiile noastre pot avea numeroase santinele astfel plasate şi să continue cu sîr- guinţă o sarcină străveche oarecare, inaugurată într-o zi, fără un motiv prea raţional.

Eu însă, m-am întrebat îndeosebi în ce măsură estetica se poate şi în ce măsură ea nu se poate apropia de ştiinţe. Urmează să descoperim caracterele esenţiale ale ştiinţei şi printre acestea pe acelea care o opun esteticii sau, dimpotrivă, pe cele care ar putea fi regăsite într-un studiu asupra fenomenelor estetice. Aşa încît a cunoaşte mai bine estetica şi studiile care au preocupări de acest gen, înseamnă a cunoaşte mai bine ştiinţa şi reciproca.

Metoda generală pe care am enunţat-o şi care apropie, cît mai mult posibil, estetica de ştiinţe, face să apară ceea ce este, în estetică, fenomenul elementar: opţiunea lirică efectuată de un elector unic.

Celelalte probleme se tratează pornind de aici şi se regăsesc în celelalte ştiinţe umane. De pildă, în politică, în cazul alegerilor, problema este aceasta: A) cum să se utilizeze alegerea unui elector 1) în vederea unui scop urmărit (de exemplu alegerea celui mai bun şef, a civilizaţiilor cele mai valoroase etc.); 2) în scopul de a reflecta voinţa alegătorilor B) sau: care este semnificaţia unor astfel de alegeri, ce reflectă ele, care sînt rezultatele la^ care, probabil, vor conduce.

Problema Observatorului reprezintă cea de a doua etapă a metodei generale: după ce au fost realizate aceste ansambluri, urmează evidenţierea trăsăturilor lor comune, care să poată fi exprimate în „limbaj ştiinţific".

Fenomenul elementar este acesta: după obţinerea unui ansamblu, în urma unei alegeri elementare — urmează punerea în evidenţă a acestui ansamblu în limbajul ştiinţific care îl caracterizează.

In ceea ce priveşte ansamblurile obținute prin selecții mai complexe — există mai multe şanse de a descoperi o lege simplă, o proprietate semnificativă, dacă se cunoaşte sigur în urma cărei alegeri rezultă un anume ansamblu. In caz contrar, ne aflăm în incertitudine, într-un „bouil- lon de sorcieres"[17] aşa cum sînt cea mai mare parte a statisticilor în acest domeniu. (Cum ar fi, de exemplu, dacă am studia caracterele operelor selectate după succesul lor în presă.)

Există selecții exterioare — de exemplu alegerea sau respingerea unei opere pentru motivul că ea răspunde criteriilor superficiale care definesc o modă; cum ar fi simbolismul sau romantismul, şi în general tot ceea ce este considerat de marea masă ca fiind caracteristicile unui partid cultural.

Există selecții profunde, precum aceea care, lăsînd deoparte toate cele de mai sus, recunoaşte şi apreciază cu adevărat o valoare profundă, fără a se lăsa influențată de modă, reguli, categorii ca de pildă aceea de partid, națiune şi nici de aspecte uneori mai profunde, cum ar fi experiența succesului.

Estetica ştiințifică pune accentul pe ierarhia selecțiilor. Ea constituie

17 Paul Vialery, *Le cas Servien.*

un studiu al selecţiilor.

Pe de altă parte, ea studiază acele selecţii care sînt ale ştiinţei; şi deosebeşte între ele pe cele esenţiale. Ea se întreabă care dintre acestea pot fi conduse şi utilizate în domeniul esteticii atunci cînd ne aflăm în prezenţa unor selecţii lirice.

Dar opţiunile se traduc prin cuvinte. Pentru a opera o clasificare profundă a lor, este necesară studierea temeinică şi profundă a limbajului.

De exemplu, „simboliştii", „romanticii" reprezintă cuvinte ce sînt înţelese de acum înainte ca nişte etichete nl<' unei anumite mode, adică ale unor anumite sisteme datorate unor selecţii superficiale.

Cuvîntul „frumos“ poate fi uneori privit, de către cel care se amăgeşte singur sau care nu este capabil decît de selecții superficiale, ca un cuvînt cu aceeaşi semnificație sau din aceeaşi sferă de semnificație, cu un cuvînt care reprezintă moda acelui timp. De exemplu, ascultînd vocea unanimă a criticilor actuali, am fi îndemnați să credem că cuvîntul „frumos”, aplicat la o lucrare de pictură sau de poezie, nu este altceva decît o subdiviziune din sensul cuvîntului „suprarealist" sau „pictură abstractă". Căci, se admite, poate, că există suprarealişti a căror operă este lipsită de frumusețe; dar, cel puțin în prezent, nu se admite că poate exista o lucrare lirică frumoasă, în afara suprarealismului.

Dar pentru oricine foloseşte cuvîntul „frumos" cu un înțeles mai profund, vedem că în spiritul acestuia, un astfel de cuvînt corespunde unui mod de clasificare foarte profund, corespunde unei împărțiri a lucrurilor în „frumoase" sau nu, care poate servi, de pildă, aprecierii operelor de artă din toate timpurile şi de pretutindeni, ca şi strădaniilor ştiinței sau clasificării aspectelor naturii etc.

Fără îndoială, unul dintre aceşti critici ai zilelor noastre, care nu se mai simte liniştit decît atunci cînd poate lăuda, de acord cu confrații săi, ca fiind singurele opere frumoase numai pe acelea care satisfac criteriile înguste ale unei mode actuale, acest critic deci îşi va exprima şi el admirația pentru operele recunoscute ca frumoase prin succesul pe care I-au repurtat în alte epoci şi prin faptul că sînt păstrate în manualele de istorie a literaturii sau a picturii. Insă această profundă lipsă de omogenitate între diversele obiecte ale admirației acestui critic, dovedeşte, fie că el este incapabil să se ghideze după alte criterii decît cele exterioare (modă, succes etc.); fie că este incapabil să fie sincer.

Cuvintele sînt rezultatul opțiunii mai multor electori.

Asemenea alegeri însă dau naştere la altceva decît simple cuvinte: ele disting pe „vinovat[41] şi pe „nevinovată, ele separă personalitatea istorică de omul obscur; ele creează istoria literară, sau a muzicii sau a picturii.

Prin votul lor, aceste opțiuni creează instituții etc.

Acest proces dă naştere adeseori la alte cuvinte: romantic socialist, existenţialist; şi în general la toate partidele.

La baza acestora, şi mai ales la baza unor cuvinte ca „frumos" sau „rezistenţă" trebuie să vedem ce opţiuni au acţionat.

Acesta este un examen ca rezultat al selecţiilor mai multor electori, care se străduiesc să discearnă opţiunile care le-au determinat.

Selecţia lirică profundă este în mod constant înlocuită prin selecţia-surogat. Faptul trebuie constatat. Trebuie de asemenea studiat modul în care acest lucru ar putea fi evitat. Aceasta poate apărea ca o generalizare a noţiunii de simonie. în locul alegerii pe baza concepţiilor proprii, se efectuează selecţii pe motive mai puţin profunde şi de alt

ordin (fie liric inferior, fie S).

Este vorba aici de o alterare a valorilor profunde ale evoluției umane, alterare față de care poetul, şi în general geniul, este foarte sensibil.

De exemplu, se tindea să se formeze, pierind de la valorile reale pe care aceste cuvinte le exprimă, cuvinte ca „a iubi“, „frumos".

Alterării lor, simoniilor referitoare la aceste cuvinte, îi corespunde de exemplu, într-un mod dealtfel vag şi obscur, acel sentiment ostil pe care-l avem pentru femeia care se preface că alege din dragoste, cînd de fapt ea alege pentru bani. Trebuie remarcat că, dacă unei alegeri care trebuie să se facă din dragoste, îi este substituită o alegere care se limitează doar la cei care propun căsătoria, sau chiar o alegere în vederea fericirii, există şi aici, în grade diferite, simonie, alterarea unei valori profunde, căreia îi este substituit un surogat, o contrafacere, un produs cu valoare mult mai scăzuta

Este acelaşi lucru, atunci cînd alegem poetul, creatorul de frumuseţe, folosind mijloace de selecţie degradate, care nu reprezintă tocmai alegerea a ceea ce este cel mai frumos.

Alături de aceste selecţii efectuate fără metodă, şi cele mai adeseori fără probitate, important este să vedem cum se poate alege într-un mod care să corespundă valorilor eterne şi care să nu le altereze şi să nu le înlocuiască prin contrafaceri.

3. Opere. Public. Filtre

Cum să distingi opera valoroasă? O formă facilă, a cultului pentru marile opere, care permite fiecăruia să creadă că este foarte competent în materie, cînd de fapt el face toată viața lui doar gestul lui Pilat, constă în a afirma că operele geniale se disting prin ele însăşi, prin harul lor splendid şi fatal, care le îngăduie să înfrîngă toate obstacolele şi tot obscurantismul. Se proclamă adorația pentru geniile deja celebre şi convingerea că se vor naşte alte genii; şi că ar fi aproape o impietate să contribui cu ceva: ele n-au nevoie de nimic. Or, este limpede că cel mai frumos poem turc este un simplu zgomot pentru cine nu înțelege limba. Cele mai frumoase versuri ale lui Racine nici nu sînt versuri pentru cel care nu înțelege decît proza, sau care este pradă unor griji cumplite, sau care este, poate, un critic însărcinat să expedieze zilnic o dare de seamă referitoare la întreaga producție intelectuală şi care n-a recunoscut în aceste versuri, versurile lui Racine.

Nu există operă care să fie frumoasă independent de persoana care o ascultă şi de modul în care aceasta o ascultă. Oricare ar fi opinia pe care o avem despre gustul nostru, dacă acesta nu se opreşte asupra obiectelor cu o anume prospețime, cu un anume respect, cu o atenție deosebită — deci o anumită prejudecată favorabilă — riscăm să ignorăm frumusețea. La Bayreuth, o atmosferă de pietate, condițiile cele mai favorabile pentru a capta atenția permit celor fideli să aprecieze opera maestrului. Aşadar, pentru ce să judecăm noi valoarea unui poem necunoscut, în vacarmul de din afara şi din lăuntrul propriului nostru suflet, cu sufletul, în prealabil, plin de mediocritate şi de dorința de a denigra?

Există oameni studioşi, îndeajuns de naivi sau îndeajuns de abili, ca să nu înlăture, cu dosul palmei, tot ceea ce n-are mai mare valoare în chip de carte tipărită, decît ar avea ca vorbărie: aceasta este o carte, tratează a- cest subiect, autorul a mai scris şi altele, 'deci îi acordăm atenţie. ^

Dar o ştiinţă despre acest ,,n*u ştiu ce“, reprezentat de Vergiliu, Tiziano, de Mozart şi Palladio, este obligată să ţină seama de toată această maculatură? Va fi ea atît de himerică încît să caute o lege comună pentru toate aceste lucruri, care n-au altceva comun decît faptul că au abuzat de invenţia lui Gutenberg şi de spiritul de minciună de care este plină lumea?

Orice estetică autentică trebuie să accepte ca noţiune fundamentală a sa, noţiunea de Alegere; nicidecum noţiunea de carte tipărită avînd un oarecare titlu de ordin estetic. Ar fi ca şi cum ai aduna toate discuţiile de prin cafenele sau toate cuvintele rostite de miliardele de buze care bat aerul în fiecare zi.

Şi voi alege un autor numai pentru că s-a ales el singur, pentru că a fost atît de viclean să se asocieze cu încă cîţiva ca şi el, pentru a se folosi din plin de mijloacele de propagandă ale timpului nostru? sau chiar pentru motivul că o naivă „istorie literară" a ţinut seama, odată,

de toată această harababură? îmi voi clădi adevărul pornind de la minciună? *Buna Vestire* şi *Noul Testament* nu necesită ca prim gest simbolic pe acel care izgoneşte neguțătorii din templu?

înainte de orice, trebuie să facem alegerea: să facem tabula rasa în ceea ce priveşte prejudecățile şi aparențele, autoritățile în materie şi uzurpatorii; şi să ştim foarte bine ce categorie de indivizi studiem; care este definiția care delimitează această categorie, o alege din multitudinea de freamăte a lumii infinite.

Alegerea se află la baza esteticii şi onestitatea la baza alegerii. Este nevoie de un suflet pur şi de nopți de veghe pentru a gîndi, este nevoie în acest domeniu de un spirit cavaleresc fără de care orice ştiință este imposibilă. Nu este de ajuns să se spună: „sînt un om de gust“; trebuie, în plus, să putem spune: „sînt un om onest". Procesul intentat romanului *Madame Bovary* sau versurilor din *Les Fleurs du mal* valorează cît un oricare alt proces uman; dar înseamnă că încurci totul dacă deduci din aceasta că poate să existe o lucrare de artă care să nu fie strîns legată de o profundă virtute. Şi nu este vorba de acea virtute care asigură trăinicia unei căsnicii, ci despre aceea care face să se nască „sfinții". Şi oricine priveşte un tablou de Tiziano, nu-l va putea privi decît printr-un abur de sfințenie.

Aşadar, pentru ca germenul să încolţească, el trebuie să cadă într-un anumit suflet şi într-o stare sufletească anume. Fără aceasta el nu va încolţi: un astfel de dar

Inlal, ai geniului, nu există, nici în cel mai vibrant poem, nici în sămînţa din care s-ar putea naşte cea mai luxuriantă vegetaţie.

Dar, dacă aceste condiţii există şi dacă o sămînţă cade ucolo, ea nu va încolţi dacă nu este bună; ea nu va zămisli o clipă de genialitate, dacă nu este dăruită cu geniu. Chiar şi la Bayreuth întîlnim pagini slabe care sînt eclipsate de pagini sublime. Sînteţi liber să instalaţi pe oricine vreţi pe trepiedul Sibilei. Dar nici Casandra, pro- feteasa cea mai renumită, nu va putea fi auzită, din lipsă de peşteră şi de trepied.

Dacă în sufletul tău nu sălăşlueşte un templu, nu spera în apariţia unei divinităţi. Dar trebuie să alungăm acele false zeităţi care lasă templul gol. Estetica nu se opreşte decît asupra celorlalte: cele care aşteaptă cu ardoare un templu pentru a-l locui; un suflet credincios, pentru a-l răsplăti.

Dar, între geniul pierdut, în chip de literă tipărită printre tone de litere tipărite, asemănătoare în aparență, şi cititorul căruia acea literă îi este destinată, se găseşte un birou poştal, un organism, care selectează şi repartizează.

Corespondența distribuită (sau formele pe care le capătă litera de geniu pentru a fi acceptată şi difuzată) variază în diferite epoci în funcție de acest organism. în acest sens, istoria literară (concepută ca o evoluție a genurilor) este mai bine zis istoria acestui organism şi a evoluției sale.

Într-adevăr, într-o regiune dată, geniul şi publicul sînt de preferință două constante; de ex., într-un secol anume, la douăzeci de milioane de francezi, vom putea fi siguri că vom găsi un virtual Racine şi ceea ce ar fi necesar pentru a-i crea un public sincer.

Care este acest filtru, în diferite epoci, şi în particular în epoca noastră? Şi la ce opere dă liberă trecere?

Ce ar trebui să-şi impună geniile pe care filtrul secolului refuză să le accepte, pentru a izbuti totuşi?

Se poate concepe o situaţie mai bună decît această stare de lucruri? Sau este doar o ineluctabilă fatalitate — caife, după ce ar fi admis pe Vergiliu, nu mai acceptă decît pe cei de talia lui Lucan şi Claudianus — în aşteptarea unui Gregoire de Tours?

Oare nu există nici un mijloc, cel puţin în domeniul spiritual, în ciuda faptului că biblioteca din Alexandria a fost dată pradă flăcărilor, care să împiedice decăderea crescîndă a civilizaţiei?

Cum se procedează la selecţia operelor într-o anumită epocă: astăzi, ieri. Sînt unele epoci de baraj total: secolele negre.

Cu toate acestea cum poate totuşi geniul să răzbată?

Care anume tip de selectare ar da cel mai bun randament şi ar reuşi să impună cea mai mică proporţie de geniu irosit şi pierdut; fie că este vorba de pierderea suferită de un geniu determinat, fie că ne referim la totalitatea geniilor existente virtual într-o anumită epocă.

De exemplu, în vremea lui Racine anumiţi oameni de geniu au găsit condiţii favorabile: Descartes sau Bossuet, Pascal şi La Fontaine, Moliere şi La Bruyere; şi totuşi cine ştie printre „animalele" pe care cel din urmă le privea cum scormonesc pămîntul şi care uneori se ridicau pe două labe, arătînd un chip omenesc, cîţi dintre aceştia nu erau uin Laplace sau un Pasteur?

Aceste probleme, pe care nu le putem dezvolta aici, sînt dependente de acelaşi fir conducător, de aceleaşi metode generale.

Teoria alegerii, studiul precis al selecţiilor în limbaj liric, care stă la baza Ştiinţei Artei, pune puţin preţ pe etichete şi pe prestigiul acestora dar acordă multă atenţie pentru evitarea amestecurilor prost analizate, acel „bouil- lon de sorcieres" în care fierbe poate soarta marilor culturi, a civilizaţiilor.

Pentru a exemplifica şi pentru a semnala importanța acestor probleme, a acestor clasificări precise, o societate îşi alege ca obiect al admirației sale pe Pascal, Bossuet, Racine. Ce raporturi precise şi adevărate există între a- ceastă societate şi o alta care şi-ar alege conducători spirituali pe Rimbaud, Jarry, Lautreamont? Unitatea geografică şi lingvistică nu dovedeşte că există şi unitate sau moştenire spirituală. Una clasifică pe Racine alături de Cartouche, cealaltă îl aşază alături de Goethe.

în acelaşi secol, sub acelaşi climat, vorbind aceeaşi limbă, există o sută de societăți spirituale: exact în momentul în care unii îl citeau pe Renan, alții, mai numeroşi, îl citeau pa Paul de Kock. Multe întrebări, pentru care fiecare crede că are un răspuns gata pregătit, se ascut şi de

vin nişte probleme de etnografie spirituală greu de rezolvat.

De exemplu, unde să recunoaştem şi cum să continuăm moştenirea lui Pascal, a lui Racine?

Cît valorează o societate, tot atît valorează şi selecțiile pe care ea le face; şi Secolul cel Mare îşi merită numele deoarece s-a delectat cu *Fedra,* sau *Les Oraisons* ale lui Bossuet. Şi cea mai bună imagine despre cetățenii Florenței şi despre autentica splendoare a republicii lor este alegerea pe care au ştiut să o facă printre pictorii şi sculptorii lor. Viitorul va contempla monumentele noastre şi ne va judeca după ele.

4. O metodă fundamentală: substituirea cuvintelor prin operaţiuni

Metodele de analiză relative la aceste probleme au fost expuse în lucrarea mea *Principes d'esthetique.* Mă voi mărgini să citez aici numai una din metodele generale pe care le-am indicat (în „Revue des Cours et Conferen- ces" din 30 aprilie 1934):

Să luăm un domeniu de cuvinte căruia vrem să-i corespundă o ştiinţă. Iată regula (sau, dacă vreţi, mecanismul) care permite trecerea de la limbajul uzual la cel elaborat în mod ştiinţific.

Trebuie să substituim unui cuvînt, avînd semnificaţia unor anume proprietăţi, ansamblul operaţiunilor cu ajutorul cărora recunoaştem aceste proprietăţi.

Iată de pildă propoziţiunea: „Eneida este o carte fru- moasă“.

Cuvîntul „frumos[11] se găseşte aici, fără nici o îndoială, ca o etichetă a unor anumite proprietăţi ale cărţii. Ei bine, trebuie să putem înlocui acest cuvînt, pe căile experimentale care permit să verificăm proprietăţile pe care cuvîntul se presupune că le semnifică.

Aici experienţa nu înseamnă numai acele operaţiuni care necesită

riglă de calcul, micrometrU etc., ci totalitatea operaţiunilor de acelaşi tip. De exemplu, vrînd să aflu dacă un obiect mare este mai greu decît volumul său de apă, n-am decît să-i cufund în apă şi să văd dacă el cade la fund. Cu ceva mai puţină preciziune, cînd vreau să ştiu dacă soba mea arde sau tocmai s-a stins pot să aflu apropiind mîna de ea.

Dar pot oare să fac o operaţiune de acelaşi gen, chiar dacă fără prea mare precizie, pentru a verifica propozi- ţiunea: „Eneida este o carte frumoasă"? Pentru „carte" şi Eneida îmi dau seama ce operaţiuni am de efectuat. Dar pentru cuvîntul „frumoasă"?

Metodele indicate anterior au ca scop rezolvarea acestui cuvînt în verificări experimentale posibile.

Vedem, de exemplu, că propoziţia „această carte este frumoasă, pentru Paul" este o propoziţie pe care o putem transpune într-o experienţă realizabilă. Experienţă, dacă vrem şi -mai grosolană decît aceea care constă în a apropia mîna de sobă pentru a şti dacă arde, dar totuşi experienţă. Eu i-am dat lui Paul să citească această carte şi îl întreb dacă pentru el, Paul, este frumoasă (am examinat altundeva cum să ţinem seama de problema probităţii care ar putea denatura această experienţă).

Regula pe care am enunțat-o acum este dealtfel imperativă nu numai în estetică, ci în orice ştiință.

De exemplu, prin noțiunea de „timp“ s-au înțeles anumita proprietăți ale universului, fapt care implică anumite operațiuni prin care se constatau şi se verificau aceste proprietăți: de pildă se alcătuia o clepsidră cu nisip şi ea măsura timpul. Dar nu se arăta întotdeauna în mod explicit prin ce operațiuni se putea ajunge la proprietăți, şi de aici rezultau obstacole serioase pentru fizica zilelor noastre.

Aceste obstacole au fost parțial înlăturate, în ziua în care s-au cercetat operațiunile care dădeau posibilitatea să se constate proprietățile subsumate în cuvîntul ,,timp“. S-a recunoscut atunci că proprietățile uzuale puse în discuție nu corespundeau întotdeauna unor operațiuni executabile. De atunci, s-a renunțat la aceste proprietăți, s-a definit timpul pornind de la operațiuni care permiteau ca timpul să fie în mod efectiv măsurat în toate cazurile (Lorenz, Einstein); şi s-a numit „timp" acest lucru nou, care, în unele privințe, era asemănător cu cel vechi şi în altele, diferit; dar întotdeauna era în curs de experimentare.

La un mod mai general: datorită regulii precedente ne putem explica formarea vocabularului specific al fizicii: căldură, lumină, materie, spațiu etc.

Dar această regulă, implicită pentru fizică în totalitatea ei, se extinde asupra limbajului în întregimea sa. Deoarece nu se specifică nicăieri că operațiunile trebuie efectuate fără a ieşi din limbaj, ea nu interzice să depăşim situațiile întîlnite, zonele L. Ea se aplică la fel de bine în cazul matematicilor, unde operațiunile care sînt de efectuat aparțin toate de limbajul ştiințelor, ca şi în domeniile în care trebuie depăşite zonele limbajului liric. Folosirea unui elector permite trecerea peste aceste situații noi. Dar întotdeauna, se substituie cuvîntului- judecată, descrierea în limbaj ştiințific a procedeelor, a căror folosire ne permite, sigur, să ajungem la cuvînt.

Să considerăm, de exemplu, o istorie a literaturii franceze. Ea ne prezintă o mulțime de nume şi de cărți, ca aparținînd literaturii şi ne face să acceptăm selecții şi ierarhii.

Cu alte cuvinte, sub noțiuni ca ,,literar", „frumos**, „ca- podoperă**, sub aceste etichete noi găsim reunite lucruri.

Principiul pe care tocmai l-am enunțat ne invită să cercetăm care sînt căile, exprimabile în termeni de ordin sentimental, care au condus la acest rezultat. Care sînt operațiunile, care sînt mecanismele ce au realizat aceste selecții. Cum au fost alese obiectele asupra cărora s-a hotărît să fie fixată atenția: aceasta este pentru noi ideea fundamentală,

care trebuie să preceadă tuturor celorlalte preocupări în acest domeniu (cercetarea izvoarelor, influențele etc.).

Altfel spus: trebuie să substituim, unor noțiuni ca „fru- mos“, „literar**, „capodoperă*[1], mecanismul sau mecanismele de ordin experimental care conduc la realizarea u- nor asemenea clasificări.

Capitolul VI
LIBERTĂŢILE ŞI OPŢIUNEA PICTORULUI

1. Stilul esenţial

Pentru a lămuri mai bine acest fenomen, care ni se prezintă ca unul de prim ordin, fundamental al esteticii -—• selecția lirică ■— să zăbovim un moment pentru a examina opțiunea pictorului, mai înainte de a trece la capitolul care continuă drumul nostru, printre obstacolele şi întunecimile pe care le-au avut de întîmpinat aceste zone noi, care au oprit călătorii timp de milenii şi îi îndrumau întotdeauna, ca odinioară pe fizician, către nişte discuții, dealtfel seducătoare şi subtile, ale filosofiei. Şi astfel, pictorilor, muzicienilor, poeților, savanților nu le mai rămînea decît să abandoneze domeniul lor propriu şi să asiste, foarte impresionați, la aceste strălucite dezbateri.

Unitatea unui tablou, a unui poem, rezultă dintr-o alegere predominantă intensă.

într-un tablou oarecare al lui Claude Lorrain personajele, cufundate şi parcă tăinuite în lumină, sînt din fericire îndeajuns de estompate pentru a nu tulbura prea mult unitatea tabloului. Şi acesta este cel mai bun lucru pe care-l putem spune. Sînt inutile, dar estompate. De ce se află acolo? Dintr-o prejudecată, datorată unei idei anume despre ceea ce trebuie pus într-un tablou, ideea unui estetician care n-a gîndit profund; sau datorită modei, ceea ce reprezintă acelaşi lucru. O modă este creată din idei estetice lipsite de însemnătate, în jurul cărora ne îmbulzim; ne simțim în siguranță fiindcă facem parte din majoritate; spiritele timorate, snobii, toți cei care nu se bizuie pe un sentiment profund asupra tabloului, vor admira, vor cumpăra, de îndată ce sînt asigurați de existența acestor criterii inferioare; şi care sînt contrarii criteriului predominant —- alegerea intensă. In cel mai bun caz, ei se ascund după acest criteriu, fără să-i facă mult rău, la fel de abil ca şi personajele din tabloul lui Claude Lorrain.

Toi aşa într-un roman al lui d'Annunzio cum ar l'i *ii Plăcere* ori *For se che si for se che no*[18] pe lîngă o alegere lirică profundă există şi o satisfacție acordată modei şi intereselor publicului de atunci; rochii la modă, curse de cai sau aeroplane, vînzări de bibelouri la licitație etc.

Toate acestea, provenind din opțiuni inferioare, măresc succesul, dar diminuează valoarea operei născută dintr-o alegere profundă. Este necesară o mare abilitate a autorului ■—■ sau uneori o anumită mediocritate în gîndire, care îl face apt să împărtăşească cu convingere unele preferințe ale modei — pentru a salva în parte tabloul.

18 Poate că da, poate că nu.

Aşadar, o operă de artă este rezultatul unei alegeri profunde, care domină totul — asemănătoare unei mari pasiuni, care face să se uite totul în afară de ea, sau se serveşte de orice pentru a se afirma pe sine.

Numai spiritele de o anumită natură sînt singurele capabile de această seriozitate, de această profundă pasiune, de această alegere unică şi atotcuprinzătoare. Fără îndoială, un suflet dominat de o asemenea orientare este capabil şi de altele; un bărbat care iubeşte, Romeo, Othello, iubeşte cu natura lui proprie; el va alege conform gustului şi delicateții sale decorul iubirii lui, dar totul este cu intensitate subordonat şi gîndit în lumina opțiunii unice şi fundamentale. Romeo se poate înveşmînta cu grijă pentru a o întîlni pe Julieta; dar poate să şi uite de toate acestea, gîndindu-se numai la dragostea lui; şi, chiar dacă, în fiecare clipă el va face alegeri inferioare, el va face şi un anume gest care îi este caracteristic şi obişnuit, iar Othello va face un altul.

Aşadar, selecția predominantă, fundamentală, care o- rientează totul, este acțiunea unor spirite profund serioase, capabile de aceste sinteze interne.

Dar aceste fapte nu se produc decît arareori şi artistul trebuie să le recunoască, să fie pregătit pentru ele, să ştie să se abandoneze lor.

Această voință însă este insuficientă, dacă ea n-a devenit un mod de *a fi.* Omul, oricare ar fi el, nu are decît rareori aceste momente de excepțională măreție. In alte ceasuri, el nu se va mai afla întru totul sub imperiul aceleiaşi opțiuni. Sau el va fi altul sau altele vor fi criteriile. De aici pericolul ştersăturilor făcute mai tîrziu, retuşurile inspirate, poate, de alte alegeri. Opera trebuie turnată dintr-o dată.

Vom examina într-un capitol următor această importantă problemă a retuşurilor. Pentru moment să ne o- prim o clipă şi să examinăm alte aspecte ale acestui fenomen elementar, de bază din estetică — alegerea lirică

— această opțiune a electorului care, ea singură, ne dă certitudinea că pătrundem în profunzime în domeniul artelor, cu mult dincolo de raționalismul binevoitor, care a fost adeseori suficient esteticienilor, după cum era suficient altădată şi medicilor.

Devii pictor uitînd cerințele unei şcoli, ale modei, ale publicului, uitînd ceea ce ştii despre lucruri, pentru a privi numai petele de culoare, singurele pe care le vezi aievea, sau mai curînd cele pe care le alegi, dintr-un ocean de culori, datorită unui anumit impuls al inspirației şi al acestui univers colorat.

Artistul egiptean ştie că profilul uman comportă un ochi; el ştie cum este făcut ochiul; şi pune un ochi văzut din față pe un chip văzut din profil. Mulți pictori ştiu despre carnația femeii că este roză şi fac întotdeauna femei roze. Ei cunosc acest lucru, fiindcă au citit în vreo lucrare de popularizare că lumina este compusă din raze, de culori diferite, şi fac impresionism sau neoimpresio- nism juxtapunînd elementele acestor descompuneri. Copilul ştie că o figură este rotundă sau ovală, avînd doi ochi, un nas, o gură: el scrie ceea ce ştie. Acesta însă nu este un tablou, este un plan cu ceea ce ştim că trebuie să cuprindă o figură.

în realitate, priviți această figură: ea nu este ovală, nimic la ea nu seamănă cu nişte sprîncene, cu un nas: este un „racursiu[14], lucru care are reputația de a fi greu de realizat. Şi, de fapt, nu este mai dificil decît un alt mod de a picta; cineva poate picta după memorie un profil dar ar fi aproape incapabil să reprezinte un recursiu fără să privească un model şi consideră ca pe o supremă îndrăzneală, chiar la un Rembrandt, o „lecție de anatomie[44]. Şi celor mai mulți dintre artişti nu le place să privească nici cînd au modelul în fața ochilor. Le face plăcere deosebită să includă în tabloul pe care îl pictează un obiect care trebuie de pildă să fie roşu, pentru că dacă cineva i-ar întreba ce culoare are acest obiect (o fragă, nişte buze) să poată răspunde că este roşie. Dar, după cum spaniolii spun: „în ziua aceea a fost viteaz[41], un pictor trebuie să spună: „în ziua aceea era roşu“. El nu trebuie să creadă că un anume corp este totdeauna roşu; fiecare corp are — uitînd tot ce se ştia dinainte despre el — exact acea culoare pe care o are în momentul în care este privit.

Pentru un pictor nu mai există obiecte; nu există decît un sistem de

pete de culoare, de importanță diferită, pe care îl dezvăluie profunda sa opțiune lirică. Pictînd o lămîie, el nu trebuie să ne povestească în hieroglife, ceea ce știe el despre o lămîie. Este de ajuns să plaseze la locul indicat două sau trei pete pe care le vede, care îi plac, care îl cheamă. Odată ce a pus aceste două sau trei pete, întocmai ca și cuvintele necesare pentru a se evoca o fantomă, putem fi siguri că fantoma colorată a unei lămîi se va ivi în ochii celui care va privi aceste pete colorate. Dacă se va scrie în hieroglife „lămîie[44] fantoma se va arăta și atunci, mai palã însă, nemulțumită, pentru a ne face să simțim toată deosebirea dintre ea și acea schemă de scrib, nu de pictor.

Nu numai că un obiect nu are niciodată o culoare care să-i urmeze, precum un boier înveșmîntat în mantaua sa, dar chiar culoarea pe care o avea în acea zi ar fi o „stenografie[44] și o falsificare s-o numim roșie. „Roșu[44] este un cuvînt care corespunde unei infinități de roșu real. Este ca și cum Romeo ar fi numit Julieta o femeie. Fie că acest așa-zis pictor nu este Romeo, fie că, pentru el, culoarea nu este Julieta.

în ce constă, pentru un pictor, marea?

Se pare că ar trebui ca, în primul rînd, dacă o privim pe pînză, s-o recunoaștem — și aceasta ar fi în transpunere grafică marea. Numai că o știu citi oameni din toate națiunile și de culturi total diferite.

Dar dacă am recunoscut marea, fără posibilitate de îndoială, s-ar putea ca totuşi, din alte puncte de vedere să n-o recunosc. Dacă ea miroase a iarbă-de-mare umedă, asta nu se datoreşte pictorului; dar fenomenul s-ar putea produce, aşa cum o iluzie antrenează o alta, la o persoană foarte sensibilă. însă, în primul rînd pictorul trebuie să renunțe la ideea de a prezenta pe pînza lui această mireasmă marină. Şi atunci accept sensul unei mări liniştite, care nu-şi trimite spre mine ceţurile şi parfu- murile ei.

Şi este, cu toate acestea, marea. Cel puţin, atît de complet cît stă în puterea unui pictor să o facă eternă. Desigur nu, nu atît de complet. Căci dacă privesc tabloul şi marea pe care el o reprezintă — nu numai că ochii văd că ea se schimbă îndată ci şi imaginea ei nu este poate aşa cum ar fi o imagine instantanee a mării, căci intră în tablou o mai mare putere de schimbare. Dar, în sfîr- şit, chiar într-o imagine instantanee a mării există atîtea lucruri, şi din ele, nici unul nu era imposibil de redat pentru pictor şi totuşi ele nu există în tablou.

Astfel că, din cîteva puncte de vedere, chiar numai în privinţa liniilor şi a culorilor, se poate ca, după ce am recunoscut fără nici o îndoială marea, din alt punct de vedere să n-o recunosc, şi să mă cuprindă îndoiala. M-aş simţi liniştit dacă aşa s-ar proceda în pictură, dacă ma-eştri recunoscuţi au făcut aceleaşi sacrificii. Dar această referire este îngrijorătoare, este doar permisiunea de a continua şi nu cea de a merge înainte. Se poate ca un tablou nou să fie în mod indubitabil marea, şi mă nelinişteşte.

Pentru că tot ceea ce este marea nu poate fi reprezentat pe pînză — nici chiar frumuseţile ei. Pe un cîmp sînt atît de multe fire de iarbă splendide; şi cu toate acestea tabloul le scapă. Cîte sclipiri în mare. Şi atunci problema instinctivă, pentru un pictor născut într-adevăr pentru a simţi aceste lucruri, este de a lua din mare ceea ce, pentru el, în acea oră lirică, este esenţialmente marea; şi ceea ce ar putea să capete viaţă în tabloul lui.

Căci genele mării şi genele pictorului sînt pe cale să zămislească o fiinţă nouă, care are legile sale de viaţă, care nu ia decît ceea ce o lasă puternică şi vie. Este marea, — o mare eternă, care trăieşte de acum înainte prin mijloacele sale proprii, care se supune la două legi ale gravitaţiei, formînd din ele una singură, ca şi copilul care reuneşte într-o nouă generaţie două generaţii milenare, şi care primeşte şi lasă din fiecare într-o manieră unică, ceea ce face posibilă această fiinţă, care va supravieţui, care deschide o nouă lume.

Nu este atunci imposibil ca în acest tablou marea cea smălţuită, marea cu milioane de valuri, cu nenumărate

oglinjoare mişcătoare, să apară ca o mare mată — şi, lotuşi, fără putere de îndoială, marea. Un întreg polen de frumuseți a rămas în aer, şi îl poartă vîntul. Dar alte frumuseți rămîn. Şi, care? Ce nu există oare în mare: infinitul în care ea se uneşte cu cerul, bogăția ei de viață şi culoare ce călăuzesc o mişcare, care, o aleg pe ea singură, printre toate celelalte elemente; şi în ce chip deosebit se va întîlni cu cerul — şi ea — fiică a genelor cerului, şi cu alte forțe planetare — şi în chip deosebit se va izbi de stînci şi cîte lucruri esențiale sînt în această mare, pe care tu o recunoşti, şi totuşi n-o recunoşti, pentru că nu-ți poți cufunda căucul în ea, sau pentru că nici pictorii olandezi nici impresioniştii n-au pictat-o niciodată.

Orice incident păleşte în fața mării, în afară de cerul ei şi de lupta ei cu uscatul. A introduce alte incidente, —• infinit de mici, în raport cu marea —, înseamnă să pictezi un tablou heteroclit, la două rcări diferite, deci fără grandoare şi fără simplitate. Nu e pictată marea ci altceva; sau poate, ceea ce pierde tabloul, se pictează două lucruri, nu numai deosebite, dar şi la două scări diferite şi aparținînd cumva de două lumi diferite.

Langusta, sau chiar pescarul, sînt desigur, conform unei anumite

înțelegeri, lucruri marine. Dar, sau vedem lumea lor, o mare a lor, şi care nu e^te aceeaşi cu cea care vorbeşte despre spațiu şi despre infinit sau pictăm, de pildă, pescarul în fața acestui infinit; şi atunci este ca şi cum, în locul său. am picta un poet; tabloul e^te această ființă cu dramele ei, el nu mai este marea. Altceva este să pictezi pe Romeo, altceva s-o pictezi pe Julieta.

Chiar şi stîncile ciudate şi complicate — dacă nu cumva sînt puse acolo pentru a reda mai bine lupta — sînt un fel de aperitive care diminuează valoarea tabloului, care abat atenția. Oenone este cea care molcomeşte durerea Fedrei flecărind despre treburile ei.

Scriitorii „au pictat“ uneori marea, pictorii n-au făcut-o niciodată. Plimbați-vă prin galeriile de la Luvru şi acolo veți vedea adeseori marea, ca fundal al unei flote sau ca element al unui tablou. Dar aceea nu este adevărata mare: ea este frumoasă aşa cum poate fi Curtea leilor, la Alhambra din Grenada. Dar ea seamănă cu marea tot aşa cum aceşti lei simbolici, sau alți lei care străjuiesc porțile unor academii, seamănă cu leii adevărați.

Vom dori să ne consolăm citind marea lui Courbet, a lui Monet; aceea nu este marea adevărată, chiar dacă sînt tablouri frumoase, chiar dacă,

de data aceasta, pictorul a privit marea în timpul unei scurte vacanțe. Este, adeseori, Sena, la Mantes, transformată de o oarecare agitație. Este uneori coasta — şi marea nu este decît strălucitul ei secund.

De ce scriitorii au reuşit să picteze marea şi nu pictorii? Pentru că spiritul este prompt şi simțurile sînt slabe. Pe mare, în momentul splendorilor sale, trebuie să ră- mîi aproape de ea, să operezi cu metode inspirate de ea. Dimpotrivă, după pescuitul în larg, refugiul în atelier este ca livrarea sardelelor la uzină.

2. Tablouri narative şi tablouri lirice

într-un tablou liric nu se pictează o colecție de obiecte bine făcute. Se pictează unul singur, cu ajutorul tuturor celorlalte.

Dacă, într-un chip, ochii şi gura au o expresie puternică, şi dacă veți căuta asemănarea, redarea foarte satisfăcătoare a nasului, veți constata poate că ați pictat un alt obiect; şi că nu trebuia pentru nas decît indicația cea mai simplă, minimumul suficient pentru ca în acel loc să existe un nas. Dacă el o depăşeşte, dacă preia asupra lui, fără o absolută necesitate, o cît de mică parte din atenția pe care trebuia s-o capteze admirabila expresie a ochilor şi a gurii, în loc de un tablou magnific aveți un foarte bun desen de elev; şi aveți poate, în sfîrşit, un portret-fotografie.

Acest fapt condamnă, într-o oarecare măsură, preocuparea pentru asemănare. A crea o imagine în care cîteva persoane recunosc portretul prietenului lor, este un obiect; a crea un moment liric al speței umane, este un altul. Numai acesta din urmă interesează arta; şi este o fericire că fotografia s-a însărcinat, în mod foarte avantajos, cu cel dintîi.

Fără îndoială mi-ar plăcea mai mult ca omul care trebuie reprezentat să fie Rembrandt sau Descartes; mai degrabă decît un prinț sau un donator oarecare. Dar o;irc> am într-adevăr nevoie de acest portret al lui Rembnmdt sau Descartes, pe care anturajul lor le-ar recunoaşte, dar pe care ei înşişi le-ar recunoaşte mai puțin? Căci dacă femeile şi anumiți bărbați se cercetează zilnic în oglindă, fie chiar atît cît este necesar după preceptele modei şi ale gustului zilei, un om de geniu se caută altundeva. Şi poate că *Pelerinii din Emmaiis* sau *Bunul Samaritean* sau *Piesa de o sută de guldeni* alcătuiesc un portret al lui Rembrandt care poate fi mult mai fidel, în ochii săi şi ai prietenilor săi adevărați, decît multe din autoportretele sale.

Există situații în care portretul înmănunchiază, într-un obiect unic, momentul liric al speciei umane; precum a- cest portret al lui Rembrandt bătrîn, aşa cum lucra el, departe de oameni. Este el asemănător cu cel din realitate? Nu ştiu şi poate că nimeni nu I-a văzut aşa. O asemănare în sensul care se dă în mod obişnuit este o sarcină la care un pictor se angajează în vederea unui beneficiu; îşi foloseşte talentul în acest scop; după cum ar putea, ca şi David, să deseneze costume pentru reprezentanții poporului. Dar altul este acel scop unic, singurul care poate să dea unitatea în artă, care este de a picta, fără alt țel, grandoare lirică.

Astfel a creat Michelangelo al său *Moise, Sibilele,* cele ce privesc crearea lumii, *Noaptea* sa şi chiar chipurile familiei Medici. Ei vor fi adevăraţi şi peste o mie de ani; este ceea ce răspundea Michelangelo mulţimii uluite. Şi la fel ar sculpta la intrarea mormîntului lor, din cenuşă, obscură, pe oamenii noştri de stat. Statuia lui Gambetta sau a lui Waldeck-Rousseau de la Tuileries poate că le este asemănătoare; dar nu acel Colleone, sau tînărul condotier culcat deasupra mormîntului său de la Ravena. Morţii ar trebui să le semene acestora, dacă dumnezeu i-ar dărui cu acest har.

Un tablou frumos, pe a cărui întreagă întindere se văd obiecte, care mai de care mai minunat reprezentate (cum sînt cele ale lui Memling sau ale lui Van Eyck, şi ca miniaturile din ceasloave) este un ansamblu de informaţii foarte complet, o pagină de cronică asemănătoare cu cele ale lui Froissart, ca şi picturile şi mozaicurile din biserici, care sînt pagini ale unor cărţi pe care fiecare ştie să le citească.

In timpul lungilor momente în care, într-o sală mare, întunecată şi goală, este contemplată de oameni pe care-i pîndeşte oboseala, care aşteaptă zadarnic sosirea unui călător cu noutăţi cît mai numeroase, această pagină împodobită cu miniaturi instruieşte, informează, adaugă, pentru auditoriul avid, detalii noi pe lîngă cele povestite pînă atunci.

Ea este totodată un sipet plin de pietre scumpe, cu o- biecte de preț care, scoase rînd pe rînd dintr-un cufă- raş, iluminează zidurile goale şi triste, îndelung pipăite de trecători.

Sau poate, mai curînd, aceste obiecte, fiecare asemănător cu o piatră scumpă, dar legate între ele de aceeaşi poveste, sînt pietricelele unui mozaic, sînt pietrele foarte bine alese şi aşezate cu migală care împodobesc o raclă sau strălucesc tăinuite în tezaurul unei biserici.

In această specie de tablouri, chiar după ce sensul lor profund a dispărut, putem culege în fiecare colț al pîn- zei obiecte care rivalizează între ele, prin perfecțiunea cu care fiecare dintre ele este reprezentat.

Sau, dacă ele îşi pierd strălucirea lor de perle şi rubine, ca şi sufletul avid al povestitorului şi al auditoriului său, ele rămîn doar ca nişte informații colorate ale unei fotografii, ca străduințele studioase ale unui elev ajuns la bătrînețe, care doreşte să obțină cea mai mare notă şi pentru acest arbore, şi pentru acest pictor şi pentru această mare şi pentru această casă; care se teme în permanență de nuiaua unui maestru care se înverşunează să descopere un nasture prost lustruit, fețe de masă prost spălate şi călcate; el se teme de rivali, de criticul care ar putea descoperi punctul său slab, obiectul pe care n-a ştiut să-i picteze bine sau I-ar putea acuza de neglijență. Şi astfel, pentru un

lucru neînsemnat, riscă să piardă locul pe care-l merita într-un concurs, sau catedra fără de care nu se poate ajunge la o situație sigură şi la prestigiu; sau, dacă le-a obținut, riscă să-i fie luate de elevii săi care vor vedea că această mînă, acest nas sau floare, sînt aşa cum li se reproşează lor că fac.

Dar într-o altă ordine de gîndire, toate acestea dispar. Cînd un poet contemplă marea, gîndurile lui n-au nimic

dintr-un administrator care, plin de grijă, catalogheazā, scutură, aranjează. Gindul lui este ca prins de un magnet care scapă mulțimii, un magnet ascuns, care călăuzeşte privirea, aprinde anumite căi ce duc spre infinit şi le stinge pe toate celelalte.

Cînd el priveşte astfel, nimic altceva nu mai există în cîmpul viziunii sale. Aceste stînci, această iarbă pe care o privire nemagnetizată le observă cu atîta claritate, în prim plan, toate acestea nu au nici un loc în ochii unui inspirat, ai unui om cuprins de o viziune, înlănțuit ca o pasăre într-un stol migrator.

Din acest punct de vedere creațiile artistului se deosebesc îin foarte mare măsură de obiectele din natură; este posibil ca acestea să fie acoperite aproape în întregime, aşa înoît, să rămînă doar nişte pete de culoare vagi şi convenționale.

Dar dacă aceste obiecte, care au devenit în tablou un fum de tămîie aproape invizibil, ar recăpăta consistența pe care o au în natură, în acest caz nici o privire de vizionar nu le-ar putea scăpa, la o atît de mică distanță de unghiul de direcție magică, cea care-l atrage ca un magnet pe poet şi spiritul tabloului său. Ar fi în zadar să-şi impună ca atunci cînd priveşte spre această direcție privilegiată, să uite obiectele care nu fac parte din ea, aşa cum au fost uitate în natură. In tablou, aceste obiecte ar violenta şi ar solicita pentru a se elibera un efort de abstracție imposibil, ca şi atunci cînd zadarnic încerci să asculți o melodie fermecătoare în mijlocul unor zgomote străine de muzică.

Toate aceste zgomote sînt ceea ce pictorul elimină şi melodia este singura pe care el o ascultă şi care-i iluminează pînza, acea contemplație plină de viață care inundă totul şi a respins încetişor toate comorile străine de ea; şi care ar fi la fel de inutile ca şi fardurile sau cerceii în clipa în care un suflet se contopeşte cu chipul iubit, care la rîndul său nu mai e decît unul şi acelaşi suflet.

Această pictură lirică a renunțat pînă şi la colierele u- nor Memling şi Van Eyck; ea atinge o puritate şi o simplitate pe care aceşti povestitori nu le-au căutat şi ajunge, poate, la nişte comori pe care ei le ignorau, mult mai aproape de apa de izvor întîlnită într-un deşert, decît de diamantele care împodobesc un potir.

Capitolul VII ŞTIINŢELE UMANISTE

1. Probleme de artă şi de limbaj ştiinţific

Analiza fundamentală a limbajului, în cei doi poli ai săi, stimulează dezvoltarea mai departe a cercetării noastre. Rezultatele spre care ea trebuie să tindă vor fi enunţuri în limbaj ştiinţific.

Acest fapt înlătură din preocupările esenţiale ale ştiinţei despre artă orice activitate ale cărei concluzii s-ar exprima în limbaj liric: consideraţii poetice asupra artelor, uneori foarte frumoase, dar care nu-şi pot găsi locul printre rezultatele unei orientări diferite sau apar doar ca sugestii ale unei ştiinţe.

Aceasta înseamnă că am putea acţiona imediat ca nişte veritabili fizicieni, fără o metodă prealabilă impusă de natura atît de particulară a domeniului estetic? Vom vedea că nu este posibil; să facem totuşi o încercare.

Un fizician pătrunde într-o sală de concert în timpul unei simfonii. Aici, el poate studia pe loc multe lucruri care se află în strînsă legătură cu simfonia. De exemplu, el poate studia forma sălii şi modul în care aceasta reflectă şi regrupează sunetele; se poate întreba dacă alte forme n-ar avea calităţi acustice superioare. El poate studia vibraţia, sunetul; transmiterea lor în aer la diferite temperaturi. Sau poate studia diferite corpuri sonore cu vibraţie relativ simplă: o coardă, aerul conţinut într-

un tub etc.

Există aici o categorie de probleme care, la nevoie, se pun direct în limbaj ştiinţific. Este, după noi ceea ce caracterizează Acustica. Dar nu şi Ştiinţa Muzicală.

Să ne întoarcem efectiv la simfonie, cea care este în fond cheia a ceea ce se petrece în această sală. Chiar dacă nu este vorba decît de un singur violoncel, fără această cheie îi putem foarte bine studia forma, lăcuirea, coardele, proprietăţile acustice, dar nu înţelegem prea bine de ce există şi de ce se află acolo, alternînd şi combinîn- du-se cu alte instrumente.

Fizicianul îşi poate deci propune să studieze această masă de vibraţii cuprinse între două tăceri, care este simfonia.

Dar această masă de vibrații nu este decît reprezentarea unei realități care nu este de ordin sonor, partitura. O execuție sonoră oarecare oferă despre această partitură variațiuni care depind de compoziția orchestrei, de dirijor, de fiecare executant, de natura fiecărui instrument, de condițiile sălii şi ale atmosferei.

Simfonia, aşa cum o putem înțelege din masa de vibrații, reprezintă partitura, dar transformată față de a- ceasta. într-o altă zi, cu un alt dirijor şi, în general, în alte împrejurăi'i, aceeaşi partitură va fi transformată într-o masă de vibrații diferită.

Aceste două transformări diferite au comun o invariantă, partitura însăşi. Aceasta este ceea ce trebuie să studiem.

Se vede cît de rea ar fi metoda de a o studia într-o formă alterată; acoperită de un val străin, aproape imposibil de străpuns.

Prin partitură, se pare că posedăm un obiect ideal în vederea studierii acestui limbaj ştiinţific, pe care o întreprindem. Se pare că vom fi scutiţi de orice efort suplimentar de metodă, destinat pregătirii terenului pentru limbajul ştiinţific. într-adevăr, partitura este un text în limbaj ştiinţific, în scriere simbolică; sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, un text într-o limbă universală.

Şi încă un text imediat şi în întregime transformabil în numere: n-avem decît să stabilim o origine şi o măsură a înălţimilor, o măsură a intervalelor etc.

Avem, deci, în faţa noastră un fenomen matematic, a cărei structură urmează s-o studiem. O putem studia fie cercetînd numerele respective fie, în mod geometric, o- prindu-ne asupra graficelor care se deduc imediat din ea.

Ne aflăm, la prima vedere, în aceeaşi situaţie ca atunci cînd căutăm o funcţie matematică ţinînd cont de cifrele, date ca exacte, obţinute de un fizician; sau ceea ce este acelaşi lucru, ţinînd seama de graficele obţinute de un fizician.

Şi dacă într-adevăr ni s-ar comunica o astfel de partitură, care în domeniul muzical ar fi de pildă o pagină din Beethoven, ar fi posibil, fără o altă aluzie la sensul ei, să recunoaştem totuşi unele caracteristici, care se detaşează în mod frapant, ale acestei structuri numerice: cum ar fi rolul unor anumite intervale, pe care l-am putea desemna prin eticheta de „oetavă", „cvintă" etc.

Insă acest punct de vedere, care ar fi în exclusivitate cel al fizicii matematice, poate fi ilustrat şi printr-un alt exemplu. Să luăm, în locul unui poem de Beethoven, un poem de Goethe. Un asemenea text, dacă vom continua să nu ținem seama de sens, ar intra în aceeaşi categorie cu cel precedent şi s-ar preta la aceleaşi operațiuni. Am putea să-i enunțăm anumite caractere, chiar anumite legi: de exemplu faptul că grupurile de litere cuprinse între două pauze rămîn inferioare unei anumite limite.

Dar este evident, în cazul partiturii, ca şi în cel ce i-a urmat, că un studiu urmărit astfel, numai din punctul de vedere strict al fizicii, ar fi cu totul artificial, superficial, puțin practicist.

Aceasta, în primul rînd, întrueît un fizician, exclusiv fizician, fără

nici o aluzie la sensul muzical al acestor partituri n-ar porni niciodată la studierea acestui talmeş- balmeş de hîrtii îngălbenite, presărate cu labe de muşte. El va studia, pentru generalitatea lor în natură, planul înclinat, pendulul.

Noi nu vom trebui să ne limităm la sensurile pe care le cuprind, la originea acestor structuri: ele există şi au importanţă prin intermediul omului, care le sesizează şi le alege. Ele provin dintr-o căutare a frumuseţii şi au ca efect frumuseţea.

Aici se află raţiunea alegerii lor, printre infinitele variante de structuri numerice care se not realiza în univers. Şi numai acest fapt simplu şi profund ne poate ghida în studiul lor. Dar acesta nu este încă un limbaj ştiinţific.

Metoda noastră va necesita deci o etapă de cantonare în limbaj liric, chiar dacă concluzia, cum am văzut acum, trebuie în mod necesar să fie în limbaj ştiinţific.

2. Diferite moduri de cunoaştere

Cunoaşterea unui cîmp intelectual care cuprinde matematică, fizică, poezie, muzică etc. nu înseamnă o plimbare printr-o expoziţie unde se află aceste standuri diferite. înseamnă să fii uneori poet, uneori compozitor, fizician etc.

Dar în acest fel eu am învăţat prin experienţă că există mai multe moduri de a cunoaşte aceasta în sensul că, dacă există pentru fizician, un progres spre clarificare, care are caracteristicile sale proprii, compozitorul nu merge nici el orbeşte, ci într-un mod anume atunci cînd se îndreaptă spre clarificare.

0 experienţă profundă asupra diverselor modalităţi de cunoaştere ne învaţă că acestea sînt diferite în funcţie de domeniul de cercetare. Era deci vorba nu de a amesteca toate acestea, ci de a observa bine diferitele domenii naturale, diversele modalităţi de cunoaştere cu caracteristicile lor proprii.

în această situaţie, vechea clasificare, ca de pildă „muzică" nu este singura care defineşte odată pentru totdeauna tipul de activitate a gîndirii în domeniul respectiv. îmi devenea clar că dacă creaţia muzicală se leagă esenţial de un anume mod propriu de cunoaştere, era totuşi posibil de întreprins studiul muzicii şi altfel decît urmînd calea fixată odată pentru totdeauna de muzician, şi care porneşte de la

primele game ajungînd pînă la studiile făcute la conservator.

Un fizician poate, în particular, să facă din acest domeniu al muzicii propriul său domeniu de cercetare. Aceasta pare mai puțin paradoxal decît pentru alte arte, şi anume pentru că un fizician ilustru, Helmholtz, s-a ocupat cu studierea problemelor de acustică, şi fiindcă muzica era vag definită ca artă a sunetelor, un fel de capitol vast al acusticii.

Lucrarea mea, *Introducere la o cunoaştere ştiințifică a faptelor muzicale* (1929)[19] răspundea unei probleme cu mult mai esențiale. Ea insista asupra noțiunii care defineşte un anume mod de cunoaştere, cel ştiințific, care pe de o parte trebuia să fie studiat în trăsăturile sale caracteristice, pentru a putea rămîne el însuşi, iar pe de alta trebuie privit suficient de elastic în luptă cu un domeniu nou.

Dealtfel, acest domeniu nu mai era acustica (deşi aici fizica era de la început la ea acasă). Am arătat, îndeosebi, caracterul abstract, invariant comun al unui infinit de fenomene acustice diferite, care vizează problemele exclusiv muzicale, zona centrală a muzicii.

19 Introduction ă une connaissance scientifique des faits mu- sicaux.

Ca să nu ne îndepărtăm şi ca să nu ne limităm la a face din „ştiințific" o vagă afirmație calitativă, aşa cum se face de obicei în asemenea domenii, era esențial să definim modul de cunoaştere ştiințific prin trăsăturile sale distincte. în raport cu activitățile uzuale în aceste domenii de artă, şi care sînt adeseori calificate ca „ştiință[1]* pentru a fi mai bine prezentate, era necesar să determinăm un mod de activitate proprie şi să rămînem la acesta. Vedem deci, că în mod analog, acest fel de cercetări fundamentale ne îndrumă să punem în mod mai presant şi mai profund problema însăşi a naturii ştiinței.

M-am preocupat deci să determin trăsăturile caracteristice ale ştiinței. Pentru a cunoaşte ce este demn să figureze în ştiință, şi ce nu, ne bizuiam pe instinctul vag al celor cu autoritate în materie.

Dar, pe de o parte, mulți savanți au gîndit că fac ştiință, chiar atunci cînd ei depăşeau anumite limite, fapt necesar să fie pus în lumină.

Pe de altă parte, fără autoritatea unui d'Alembert sau Helmholtz s-ar fi stabilit, de pildă, prejudecata că muzica nu este o preocupare pentru savanți. Chiar şi aşa, nu se ştie în ce măsură ea poate fi. Şi autoritatea indică în acest caz o posibilitate ştiințifică numai pentru muzică. Şi, atunci, celelalte arte? Trebuie deci, nu numai desființată această prejudecată, după care ştiința nu poate avea nici un rol în arte;

trebuie recunoscut, într-o manieră atotcuprinzătoare şi precisă în acelaşi timp, care poate fi acest rol (şi, de exemplu, să nu ne limităm să vorbim în numele ştiinței şi să recoltăm doar la suprafață cîteva rezultate, imitînd într-un chip oarecare gesturile ştiinței, dar fără a acționa în spiritul ei profund, fără a ne opri la ceea ce realmente o defineşte şi era important de evidențiat).

In fine, multe persoane cu autoritate în alte domenii s-au servit de acest cuvînt „ştiinţă": de exemplu în filologie. Este necesar să se determine, renunţînd la orice vanitate în legătură cu folosirea acestui cuvînt, care sînt contactele reale pe care dorim să le afirmăm, atunci cînd discutăm, în domeniile respective, despre activitatea ştiinţifică.

Studiul meu asupra acestor probleme s-a concretizat în primul rînd într-o analiză a limbajului. El a dus la crearea unor prelungiri ale ştiinţei: de pildă, o introducere la cunoaşterea ştiinţifică a faptelor muzicale; ritmurile ca introducere a fizicii în domeniul esteticii[20], şi la un mod mai general, la acest mare capitol: o *Estetică* (generalizată) ştiinţifică.

Dar studiind caracteristicile esenţiale ale ştiinţei, pentru a vedea care dintre ele pot fi folosite într-un anumit domeniu al artei, ştiinţa însăşi era cercetată nu numai în ceea ce priveşte graniţele sale, dar şi analizată în diferitele ei domenii.

20 Conform lucrării noastre Essai sur Ies rythmes toniques du frangais.

Dacă examinez caracteristicile unei anumite ştiinţe, matematica, de exemplu, şi mă opresc asupra unui anumit capitol, egalitatea, trăsăturile ei nu se menţin atunci cînd trec la alt domeniu, fizica (decît graţie problemei modurilor de reprezentare).

Şi nici fizica n-ar putea servi mai bine ca etalon pentru definirea generală a ştiinţei. Este evident că una din caracteristicile sale, cum ar fi măsura, nu se păstrează în matematică (măsura în sensul pe care l-am precizat).

Orientarea ştiinţelor umaniste, al căror prototip era pentru mine estetica şi cunoaşterea fundamentelor ştiinţei însăşi, depind astfel de aceleaşi principii profunde.

3. Definirea ştiinţelor umaniste

In timp ce limbajul ştiinţific se desprinde prin el însuşi de orice amestec, în ştiinţe de tipul fizicii, de pildă, cu totul alta este situaţia în această zonă nouă a ştiinţelor umaniste, care îşi are rădăcinile în limbajul general, încă nediferenţiat. Noţiunea de Limbaj ştiinţific trebuie să fi fost în prealabil degajată, utilizarea ei fiind impusă din afară; această degajare nu se produce în mod spontan, inconştient. Pe scurt, analiza fundamentală a limbajului este şi aici în domeniul ştiinţelor umaniste, o unealtă indispensabilă, fără de care nu se poate face nimic sigur; este condiţia însăşi a întemeierii unei noi ştiinţe în acest domeniu de limbaj pestriţ.

De aceea, dacă noi nu explicităm noțiunea de „Limbaj ştiinţific[41], estetica riscă să rămînă pînă la sfîrşit un domeniu de limbaj nediferențiat şi, în acest fel, separat de celelalte ştiinţe. Sau poate avea fantezia de a se înveşmânta ca ştiinţă; şi, uitînd de ţelul său profund, să culeagă în mod superficial cîteva rezultate întîmplătoare, la nevoie cifre (putem aduna orice şi le vcm obţine, sau putem măsura orice, şi tot aşa vom obţine cifre), despre care nu ştim la ce lucru profund se raportează, şi care, de cele mai multe ori, ne sînt livrate în amestec cu limbaj liric. Ceea ce permite să se constate că criteriul Lordului Kelvin, „ştiinţa începe cu numericul", nu rezistă în mijlocul acestor dificultăţi; este nevoie de criteriul „Limbaj ştiinţific".

Să considerăm o carte, de exemplu *La Nouvelle Heloise.* Ea pune probleme de estetică. Ce vom face pentru a le cunoaşte, pentru a le rezolva? în aceste domenii cu limbaj amestecat, se încearcă a se mişca în maniera scolasticilor sau a metafizicienilor. Ştim acum la ce duce aceasta. Sau au vrut să acţioneze ca şi cum am fi fost dintr-un început în fizica pură. în faţa acestui fenomen — o carte

— trpbuie să recunoaştem că o asemenea metodă este completamente oarbă; că nu se poate face nici o asimilare utilă, între acest fenomen bizar, o carte, şi bila şi planul înclinat a lui Galileu. A studia comportamentul poetului cînd el creează, privind chipul său sau arabescurile pe care le schiţează pe hîrtie (şi pe care un fizician pur le pricepe mai puţin decît dacă ar fi litere chinezeşti), aceasta ar fi ca şi cum am studia un curs de mecanică cerească numai privind jocul muşchilor feţei profesorului.

Pe scurt, acest exemplu arată că nu putem fi ea altădată nici fizician şi nici raţionalist fără nici un efort, cu limbaj nediferenţiat, adică fără un limbaj constituit propriu. Este nevoie de o metodă nouă, care să derive din analiza fundamentală a limbajului. Şi este de remarcat că exemplul precedent, o carte tipărită, este valabil şi în cazul unei statui sau al unei simfonii. Dar acesta este exemplul care situează problema şi transcendentele sale în adevăratul lor domeniu: domeniul limbajului.

Una dintre cheile acestei noi metode, singura eficace (oa a cărei utilizare am introdus-o noi), este de a considera limbajul liric ca pe un obiect exterior unicului limbaj capabil de a enunţa rezultate ştiinţifice respectiv „Limbajul ştiinţific[14]. Cu toate acestea, domeniul acela exterior nu poate fi explicat dintr-o dată cu ajutorul metodelor de cercetare obişnuite în fizică. Un singur material experimental poate acţiona aici cu succes: o fiinţă omenească. De aici, schematic, obţinem un tip de cercetări scindate în două: de o parte, un observator; de altă parte, electori umani introduşi unul cîte unul în domeniul liric; intervenţia începe plecînd de la un singur elector determinat; şi nu prin statistici ale căror rezultate pasive (există întotdeauna rezultate) se aseamănă cu a- mestecurile alchimiştilor. Credinţa acestora din urmă este un lucru frumos; dar noi avem nevoie de chimie.

Pe scurt, estetica îşi are rădăcinile în limbajul liric; obiectul său este de acest ordin, fie că sînt poeme sau statui. Pentru a fi comparabilă, prin rezultatele sale, cu celelalte ştiinţe, aceste rezultate trebuie să fie formula- bile, pe baza unui principiu unic, în limbaj ştiinţific. Or, deoarece limbajul liric transcende limbajul ştiinţific, a întemeia estetica înseamnă, în primul rînd, a recunoaşte această transcendenţă şi apoi indicarea metodei prin care o depăşim.

O estet·că, avînd ca obiect exclusiv fapte de ordinul limbajului liric dar în acelaşi timp, instrumentele sale de cercetare, problemele, rezultatele sale aparţinînd în mod ex- clus'v limbajului ştiinţific, defineşte un nou tip de ştiinţă.

Aici sînt implicate alte cercetări (psihologie, sociologie etc.). Ele depind, pentru unele din problemele transcendente pe care le implică, de problemele şi de metodele care le sînt acum furnizate de estetică[21].

Aceasta provine de la faptul că estetica, cu condiţia să privim prin prisma rădăcinilor sale profunde, este studiul limbajului liric în limbaj ştiinţific.

Sub acest aspect, ea apare a fi complementară lingvisticii ştiinţelor, pe care am definit-o în alt loc, ca de- săvîrşind punerea temeliilor unei noi lingvistici.

Capitolul VIII

21 A se vedea lucrarea noastră Problemes d'art et Langage des sciences, 1932.

STABILIREA RELAŢIILOR DINTE DOMENIUL LIRIC ŞI DOMENIUL LIMBAJULUI ŞTIINŢIFIC

1. Limbajul liric în artă

Limbajul liric este transcendent, ireductibil la limbaj ştiinţific. Deci, dacă ne propunem să studiem, cu ajutorul acestui din urmă limbaj, fenomene aparţinînd de limbajul liric, vedem că trebuie să le considerăm ca în întregime exterioare limbajului restrîns de care ne folosim. Nu există nici o comunicare; de pildă, n-am putea extinde aici asemenea procedee ca definiţia, sau raţionamentul logic. Dacă studiem un poem, trebuie să-i considerăm ca pe un obiect exterior limbajului ştiinţific.

Celelalte domenii ale esteticii, muzică, sculptură, au aceeaşi situaţie. O partitură poate fi dată în întregime în cifre, realizînd astfel, dintr-o lovitură, acel ideal simbolic în care logicienii visează să reducă un memoriu ştiinţific; o statuie poate foarte bine fi considerată ca un o-biect fizic oarecare, poate fi cîntărită, măsurată etc. In realitate, trebuie să privim problema aşa cum se pune şi să nu încercăm să evităm esenţialul pentru a ne juca de-a fizicianul. Chiar dacă niciodată nu s-a pronunţat vreun cuvînt în limbaj liric, trebuie să considerăm această statuie, această muzică, precum nişte poeme: un limbaj liric care trebuie studiat în limbaj ştiinţific.

Aceste cazuri, aparent diferite, țin toate de acel tip de alegere pe care le-am numit alegeri lirice.

Căci alegeri lirice efectuăm atunci cînd alegem dintr-o lucrare, de poezie sau muzică, părțile pe care le socotim cele mai „frumoase[14] sau cele mai „vesele“ etc. Şi ceea ce corespunde unei asemenea alegeri este un cuvînt din limbajul liric.

Uneori elementul verbal poate rămîne implicit şi alegerea să rămînă de acelaşi tip. O alegere lirică este efectuată ori de cîte ori o ființă umană alege nişte obiecte din sînul unor ansambluri, alegere făcută cu ceea ce are ea mai profund, chiar dacă nu o poate justifica decît cu un „pentru că“, după care nu mai urmează nimic; de fiecare dată cînd ea alege astfel, pentru rațiuni existente în limbaj liric, o face numai ca să nu recurgă la ajutorul unui criteriu din limbajul ştiințific.

Această noțiune de alegere lirică precizează corespondența care există între obiectivele profunde ale muzicii, ale picturii, ale arhitecturii şi un poem[22].

22 A se vedea în lucrarea noastră Science et Hasard, ciartea a V^a, La Methode dans Ies sciences humaines şi, îndeosebi, la cap. III, La Theorie du choix et le probleme du hasard.

Astfel, pe de o parte, limbajul liric trebuie studiat ca un obiect exterior limbajului ştiinţific; în acelaşi mod ca o sonată, o statuie.

Pe de altă parte, în mod corespunzător, o sonată, o statuie trebuie să fie studiate ca limbaj liric. Şi orice tentativă de a evita prezenţa limbajului liric, chiar dacă ea a putut rămîne implicită, cu scopul de a ne comporta ca un fizician pur în prezenţa unei statui sau a unei opere de arhitectură, înseamnă a ne pune probleme false.

Problema alegerii lirice pune astfel direct în faţa ochilor noştri, permiţîndu-ne a o formula cu preciziune, identitatea profundă a oricărui lirism, muzical, pictural sau altul, cu lirismul verbal.

Această identitate poate dealtfel fi observată indirect sau sugerată, prin mărturii dintre cele mai diverse. Cuvinte în limbaj liric, scrise în capul unei pagini muzicale. se străduiesc să exprime caracterul acesteia. „Molto espressivo“, „col piu profundo sentimento“, scrie Beethoven; sau chiar aceste tonalităţi mai puţin generale: „munter und froh“[2] (Schumann) etc. Şase note sfîşietoa- re înseamnă pentru Beethoven „allein, allein, allein“[3], sau „Lebe wohl“[23]. Numeroase laitmotive ,,traduc“ cuvîntul. întregul lirism cu două faţete al lui

23 „Rămas bun“

Wagner indică identitatea, de acelaşi ordin, care există între lirismul în cuvinte şi lirismul în note. Cîte poeme „traduc“ sentimentul poetului (d'Annunzio etc.) ascultînd un. anume poem muzical: cîte liduri exprimă un poem! Şi ultima simfonie a lui Beethoven, care izbucneşte în cuvinte, formulează ceea ce este implicit.

Acestor „traduceri[44] ale muzicii în limbaj liric li se pot adăuga unele dintre cele realizate de metafizicieni: mărturie de asemenea semnificativă, cînd ne dăm seama că aceste considerații profunde sînt tot în limbaj liric.

2. Metoda şi principiul de corespondenţă

Noi examinăm în estetică numai acele probleme care-şi au efectiv rădăcinile în limbajul liric şi totuşi, sînt con- strînse să ajungă întotdeauna, la sfîrşitul operațiunilor, în interiorul domeniului aparținînd limbajului ştiințific.

Să numim „observator[14] pe cercetătorul de adineauri, constrîns să examineze violoncelul, partitura, fără nici o legătură cu sensul lor muzical, cu conținutul lor de frumusețe. Acest observator va fi un matematician; sau un fizician, dacă studiază vibrațiile aerului într-o sală de concert. Cu alte cuvinte este un om care nu doreşte să cunoască, din limbajul nostru, decît acest domeniu restrîns, limbajul ştiințific.

Am văzut că acest prim personaj, simbolic, nu poate face față singur acestui studiu. Cu toate că muzica îi oferă, de la bun început, fie un mediu de unde sonore, fie nişte structuri în întregime numerice. El ar pune problemele în mod artificial şi s-ar priva de un instrument indispensabil pentru a le atinge în profunzime şi în maniera cea mai simplă.

Acest „instrument[11] — un gen de cobai — este un personaj simbolic secund, care completează -cercetarea. Este un om care activează în celălalt domeniu, limbajul liric. El operează selecții, alege ceea ce i se pare „frumos[11] şi îl indică; sau, la un mod mai general, el efectuează tot felul de alegeri de ordinul limbajului liric. Noi îl vom numi „electorul[11] (de la „eligere[11], a alege).

Această separare a cercetării în două personaje simbolice, observatorul şi electorul, exprimă metoda noastră de a menține în mod sistematic separate intervențiile în limbaj ştiințific şi intervențiile în limbaj liric.

Deoarece nu mai credem în această omogenitate a limbajului total, în această plimbare în voie prin toate zonele sale, care pînă la noi era un postulat universal acceptat şi conducea la încercarea de a introduce procedeele logice (definiție etc.) chiar în domeniul pe caie noi îl numim

limbaj liric; deoarece dimpotrivă am demonstrat că acest domeniu este transcendent, ireductibil la celălalt, limbajul ştiinţific, urmează că în mod necesar trebuie să se ţină întotdeauna seama de această transcendenţă.

Dar aceeaşi metodă, a electorului şi a observatorului, ne permite şi să menţinem această transcendenţă şi, într-un anume fel, să o eludăm. Nu mai este vorba de a trece, în mod continuu, de la un pol la altul al limbajului, în ciuda frontierei imposibil de trecut. Este vorba de stabilirea unei corespondenţe între aceste două domenii.

Este evident că observatorul rămîne în domeniul limbajului ştiinţific atunci cînd enunţă operaţia: aceea de a face să fie selectate, de către un elector dat, obiectele pe care acesta le numeşte ,,frumoase“. Rezultatul, tot în limbaj ştiinţific, al acestei operaţiuni este acesta: un ansamblu de obiecte selectate ca „frumoase[41] de un anume elector determinat, Pierre sau Jean.

Observatorul poate în acest caz să cerceteze dacă obiectele astfel reunite, dacă elementele acestui ansamblu care rezultă dintr-o alegere lirică, nu sînt caracterizate prin- tr-o anume proprietate comună, formulabilă în limbaj ştiinţific.

In prezența unui domeniu estetic, un asemenea elector relevă esențialul, așa cum un cîine găsește o urmă; vînă- toarea observatorului nu are loc la întîmplare, ci ea rămîne în cadrul limbajului științific.

Toate detaliile acestei metode fundamentale ale esteticii pot fi găsite în lucrarea în care am enunțat-o pentru întîia oară (1932)[24]. Să dăm aici, cu titlul de ilustrare sumară, următorul exemplu:

Să luăm compozitorii cei mai celebri ai școlii franceze și germane, care au trăit în intervalul dintre două secole, cuprinse între nașterea lui Rameau (1683) și moartea lui Franck (1890); ansamblul de obiecte este astfel legat prin anumite legături comune. Deci: Rameau, Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Ber- lioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner, Franck.

Acel elector care ar avea de clasat în două grupe acest ansamblu de muzicieni, s-ar putea opri la următorul clasament:

1. Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann:

2. Rameau, Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Franck.

24 P i u s S e r v i e n , Principes d'esthetique. Problem.es d'art et Langage des sciences, Pairis, 1932.

Mai mulți electori ne-ar putea da o asemenea clasificare. Ea corespunde îndeaproape, în limbaj liric, noțiunilor de ,,romantic“ şi de ,,clasic“; sau cel puțin celor două sensuri opuse pe care le desemnau prin aceste etichete, utilizate alteori în eu totul altă accepție. Comparat cu romantismul primului grup, romantismul unui Berlioz sau Wagner este într-adevăr de alt gen: romantism prin tetralogie, opus romantismului prin Lieder. Oricum, un elector, pe care nici o rațiune nu-l îndreaptă spre limbaj ştiințific, va opera clasamentul apropiindu-1 pe Wagner de Bach pentru a-i opune lui Schumann şi Chopin.

Un astfel de elector, care activează în domeniul limbajului liric, a servit, aşadar, la selectarea a două grupuri în ansamblul prezentat.

Intervine acum observatorul, care nu poate ieşi din domeniul limbajului ştiințific. El observă alegerea efectuată; şi, fără a-i pătrunde rațiunea profundă, el cercetează dacă în limbajul ştiințific nu există elemente care să corespundă clasificării prin alegere lirică, realizată de elector.

El observă, de pildă, că durata vieții pentru primul grup de muzicieni este cuprinsă între 31 şi 46 de ani: pentru cel de al doilea, ea este cuprinsă între 57 şi 81 de ani (cu excepția lui Mozart, mort la 37 de ani).

In adevăr, Schumann a trăit 46 de ani, Weber 40, Chopin 39, Mendelssohn 38, Schubert 31. Pe de altă parte, Rameau a trăit 81 de ani, Haendel 74, Gluck 73, Wagner 70, Franck 68, Berlioz 66, Bach 65, Beethoven 57.

Din acest exemplu, grosolan dar îndeajuns de curios, se poate vedea cum, unei clasificări datorate alegerii lirice, sau de ordinul limbajului liric, putem face să-i corespundă o clasificare în limbaj ştiinţific.

Acestei clasificări efectuate de elector, pe care am arătat-o mai sus, iată că îi corespunde o clasificare operată cu mijloacele unui criteriu numeric, durata de viaţă; şi vedem că, în afara unei singure excepţii, cele două clasificări coincid. Iat-o acum pe cea de a doua:

1. durata vieţii sub 46 de ani: Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann (Mozart).

2. durata vieţii peste 57 de ani: Rameau, Bach, Haendel, Gluck, Beethoven, Berlioz, Wagner, Franck.

Aşadar, sensul acestei metode este de a distinge şi de a pune în legătură ceea ce se petrece în domeniul liric cu ceea ce se petrece în domeniul limbajului ştiinţific. (Este într-o oarecare măsură acelaşi lucru ca punerea în corespondenţă a planului variabilei complexe cu

planul funcției).

Această corespondență între cele două domenii, odată stabilită vom urmări în continuare să descoperim dacă există corespondență şi între punctele nodale ale acestor două domenii, între elementele esențiale ale unuia şi ale celuilalt.

Vom căuta să verificăm acest principiu de corespondență; clasificărilor esențiale ale unuia dintre domenii, le corespund clasificări din celălalt domeniu.

3. Introducere la o manieră de a picta

Pictura se face pe o suprafață plană, care are capacitatea de a primi elementele colorate (înțelegînd prin a- ceasta, în general, atît ocrul galben la ulei, cît şi cărbunele, creionul, sanguina etc.). Din această caracteristică rezultă o categorie de probleme, care nu se regăsesc într-un alt domeniu liric, de pildă în poezie, sau în care se regăsesc transpuse.

Alte caracteristici ale picturii, de exemplu preocuparea pentru

asemănare, se regăsesc şi ele, transpuse, într-un alt domeniu. Există, de pildă, o analogie între anumite aspecte ale asemănării şi mişcarea sonoră impusă: narațiuni etc.

Dar există şi un alt nivel, cel al legii generale a fenomenelor lirice, pe care am arătat-o anterior. O anumită structură comună se poate regăsi într-un text alcătuit din cuvinte, sau într-o structură alcătuită din culori şi să suscite acelaşi interes în arhitectură sau într-un text muzical. De aceste din urmă probleme, problemele generale ale esteticii, cele care, *mutatis mutandis,* sînt comune tuturor artelor, m-am ocupat în principal în lucrările mele.

Am indicat, îndeosebi, cum este posibil să se ajungă la asemenea probleme, subliniind, de exemplu, necesitatea de a se adresa mai întîi unor mişcări sonore libere, şi arătînd cum se pot elimina fragmentele cu mişcare sonoră impusă.

Şi, mai cu seamă, am arătat cum este posibil să se cerceteze analogiile sau invariantele numerice, ale unor domenii concrete diferite, după reducerea fenomenelor de artă la partituri numerice.

Aceste probleme cu totul generale pot fi ilustrate cu ajutorul unui domeniu particular, de exemplu structurile sonore; însă metodele şi rezultatele, considerate la acest nivel, sînt valabile pentru estetică în general, pentru totalitatea domeniului liric, denumind astfel creaţiile poetului „generalizat[44], pe care el le realizează cu cuvinte, cu sunete muzicale, sau culori sau în piatră.

In mod analog, ansamblul acestor propoziţiuni poate fi utilizat de pictor ca o introducere la o manieră de a picta.

Cărţile empirice, care dau lecţii de pictură, amestecă sfaturile bune cu cele rele şi prin aceasta şi cele bune nu mai sînt utilizabile: ele nu permit decît posibilitatea de a fi autodidact, pentru a te amuza ulterior, graţie experienţei proprii căpătate, să deosebeşti în cîmpul altuia sămînţa cea bună de neghină. Dar atunci nu mai este vorba de instruire.

Marii pictori nu dau lecţii de pictură cu ajutorul cărţilor, fără îndoială din două motive: le repugnă să dezvăluie secretul tehnicii lor; le repugnă să mînuiască condeiul şi să se dovedească inferiori, fie ca scriitori, fie ca gîndi- tori. Or pictura trăieşte din magie şi ne place să putem crede că un maestru în pictură nu s-ar putea dovedi un meşteşugar cu vederi înguste, mînuind neîndemînatic condeiul — cînd este totuşi vorba de unul dintre mijloacele cele mai obişnuite de a

clasifica inteligențele şi superioritățile: examinarea a ceea ce ele exprimă în cuvinte .. . Aceste slăbiciuni ale multor pictori de îndată ce ies din domeniul tablourilor lor, şi chiar, în ceea ce priveşte pictura, acele superstiții în care cred, fiindcă au citit întîmplător o remarcă ştiințifică (de exemplu im- presioniştii şi descompunerea culorilor printr-o prismă): s-ar putea cita la infinit asemenea erori de apreciere, din fericire în mare măsură salvate de sentimentul lor artistic. Toate acestea fac ca, un învățămînt prin idei, datorat unor maeştri să nu prezinte aceeaşi măreție şi siguranță ca şi operele lor; ei simt fără îndoială acest lucru şi, în general, se abțin; ei au elevi într-o altă manieră, cu pensula în mînă, aşa cum un meşteşugar formează pe alții, înconjurîndu-se de ucenici.

Dar, se poate încerca a se scrie o carte destinată pictorilor, o introducere în pictură, care ar fi poate concepută în alt mod; ea ar putea fi pentru pictură ceea ce exercițiile de analiză ale lui Cauchy, sau elementele de mecanică ale lui Planck sînt pentru aceste ştiințe; şi prin aceasta am în vedere acei Cauchy şi Planck care vor veni. în timp ce Adevărata lecție de pictură, lăsată moştenire de Leonardo însuşi elevilor lui, care aveau să vină, nu sînt acele încercări ale sale, mereu reîncepute, ci Gioconda. Sau trebuia să fi trăit, ca ucenic, în atelierul său, ca Luini, Boltraffio, sau Solario.

4. Aceeaşi metodă aplicată la ştiinţă

Trebuie să ştim ce este ştiința şi ceea ce nu este.

Am arătat de exemplu că ştiința se exprimă în limbaj cu echivalente

(cu diferenţa altor eforturi pentru a cunoaşte). Aceasta înseamnă a recunoaşte o anume caracteristică definitorie a ştiinţei. Ea ne permite să o deosebim de ceea ce nu este ştiinţă.

Ea serveşte şi ea un mijloc de control pentru activităţile savantului. Şi, de exemplu, atunci cînd văd că se foloseşte cuvîntul hazard, fără a se putea da alte echivalente, eu ştiu că nu este vorba de o metodă admisă în ştiinţă şi compatibilă cu ea.

Dar cum am scos în evidenţă o asemenea caracteristică a ştiinţei? Am considerat un ansamblu de fenomene care sînt privite în mod necesar, şi pe care le privesc şi eu, ca lucruri aparţinînd de ştiinţă. Am ales mai multe din aceste lucruri: gravitaţia universală, fie la Newton, fie, în elementele sale anterioare, la Copernic, sau la Ke-

pier; optica, de la Fermat la Maxwell etc. Apoi am căutat o caracteristică comună a acestor lucruri.

Procedeul se reduce, de fapt, la metoda mea cu electorul şi observatorul. In metoda mea eu plec, în primul rînd, de la o analiză a limbajului în cele două domenii ale sale; şi identificarea unuia dintre ele, LS, cu limba proprie ştiinţelor, nu vine de fapt decît mai tîrziu. Metoda celor două personaje, elector şi observator, metodă pe care eu o identific cu o estetică generalizată, precede deci ştiinţa: ea serveşte la discernerea şi organizarea unei critici metodice şi conştiente.

Se poate spune că marii oameni de ştiinţă (cei care deschid drumuri noi, nu cei care le urmează) au fost siguri de alegerea lor lirică, precum Chateaubriand sau Rousseau, sau Pindar şi, bineînţeles precum Rembrandt, Beethoven etc. Am citat mai întîi, primele exemple, pentru a trimite la studiul exact pe care l-am făcut asupra acestui tip de activitate, aproape întotdeauna sigură, fără a fi în acelaşi timp pe deplin conştientă.

S-ar putea cita numeroase cazuri din istoria ştiinţei, cînd omul de ştiinţă crede că a rămas astfel chiar atunci cînd în realitate nu mai este: de la Car dan şi Kepler la Oli- ver Lodge, Richet. Uneori, pe Descartes, chiar pe Newton, îi vedem acţionînd în mod raţional, cu puterile lor obişnuite sau cel puţin aşa socotesc ei, şi scriind capitole pe care ştiinţa nu le recunoaşte. Şi într-o altă ordine de idei, ce să spunem, astăzi, despre Bohr şi alţii referitor la unele din consideraţiile lor pe care le socoteau ca indisolubil legate de mecanica cuantică?

Dar, pe de altă parte, cînd un pictor sau un poet respectabil lansează o modă comercială sau profită de pe urma ei şi se lasă apoi prins în activităţi diferite de adevărata lui preocupare de pictor sau de poet, nu este acesta un caz analog de instinct rătăcit, de falsă noţiune asupra artei sale? Tot aşa cum marele savant, care a fost Descartes, a putut avea o falsă noţiune despre arta sa şi a putut raţiona la un moment dat ca Poincare, într-altul ca Spinoza. De unde utilitatea unei opinii deplin conştiente.

Într-un cuvînt, vedem astfel pornind chiar de la fundamentele ştiinţei aceste raporturi ale ştiinţei cu estetica, aceste raporturi ale marelui savant, deschizător de drumuri, cu poetul. Atît unul cît şi celălalt fac în primul rînd alegeri de ordinul limbajului liric.

Dar obiectele de care, prin alegere lirică, se interesează savantul sînt obiecte de ordinul limbajului ştiinţific; pentru poet, artist, acestea sînt obiecte de ordinul limbajului liric.

Aşa încît, odată ce savantul deschizător de drumuri, a făcut alegerea sa lirică, obiecte de acelaşi tip vor putea fi selectate de elevii săi plecînd de la definirea lor în limbaj ştiinţific, şi nu neapărat prin alegerea lirică.

Dacă savanţii se interesează de căderea corpurilor (în aer, pe un plan înclinat etc.), primul dintre ei a putut să o abordeze printr-o alegere lirică; următorii o vor studia pornind de la clasificarea unor astfel de obiecte, clasificare ce va fi efectuată în limbaj ştiinţific; ei vor diversifica şi vor preciza experienţele iniţiale, vor elimina frecările pe planul înclinat, vor studia căderea în vid etc.

Matematicile reprezintă examinarea proprietăţilor limbajului ştiinţific. Şi acest limbaj nu s-a format independent de contactul oamenilor cu natura. Se observă, la prima vedere, că oamenii se folosesc de cuvinte atît pentru a comunica între ei cît şi pentru a conserva şi a-şi transmite experienţe elementare

şi utilitare de fizică. A- cestea sînt nişte evidenţe, cel puţin pentru unele spirite.

Dar, dacă există aşa ceva în limbaj, ar fi imprudent să considerăm că nu există decît aceasta: că aceste proprietăţi, către care limbajul s-a orientat adeseori, îl domină în întregime, şi că alte proprietăţi nu ar mai exista.

Este deajuns să remarcăm că există limbi diferite, pentru a înţelege că şi alţi factori au acţionat. Este suficient să remarcăm existenţa, în anumite ansambluri de fraze a unor anumite legi numerice simple, care evident nu sînt indispensabile nici în exprimarea acestei fizici elementare, nici comunicării ei de la un om la ceilalţi (aceste structuri îl făceau, din anumite puncte de vedere chiar mai dificil) pentru a înţelege că mai exista şi altceva în limbaj.

Or, era ca şi un postulat, neelucidat, această proprietate a limbajului de a transmite noţiuni comune tuturor oamenilor, şi deci în întregime transmisibile, şi pe de altă parte, de a proveni din fizica elementară, dintr-o experienţă milenară a lumii fizice pe care limbajul să fie apl. N-O îmbrace ca pe o mănuşă.

Prima dintre aceste propoziţiuni se referă la convingerea comună care atribuia întregului limbaj anumite proprietăţi de transmisi'bilitate, de a fi lucru comun tuturor: proprietăţi care sînt de fapt numai ale unuia din domenii „Limbajul ştiinţific[11]. Cea de a doua propoziţiune are în vedere identificarea matematicilor, care sînt limbaj, cu lumea fizică, aşa cum au făcut-o Galilei şi atîţia alţii. Trebuie să renunţăm la acest dublu postulat; exemplele cele mai simple, cum ar fi cadenţele, ne arată că exista în limbaj altceva; nimic nu se poate presupune, trebuie să cercetăm.

Capitolul IX
LIRISM ŞI STRUCTURI SONORE

1. Problema ritmului

Problema ritmului, această urzeală ascunsă a poeziei, dirijează tot ceea ce este de ordin estetic, şi chiar tot ceea ce este viu. Această problemă nu poate fi pusă şi rezolvată, decît dacă o abordăm în toată amploarea şi în unitatea sa naturală.

In loc de aceasta, ritmul a fost timp de secole moştenirea gramaticienilor, care îl decupau în mici sectoare, diviziuni arbitrare (precum faimoasele ,,picioare“).

Işi risipeau eforturile ca să descopere la infinit urmele de foarfece ale predecesorilor lor.

„Şi reduceau muza la regulile unei teme[1]'.

In lucrările mele, dimpotrivă, această stare de spirit, de legiuitor al Parnasului, era abandonată completamente. Nu mai era vorba de a dicta reguli, legi juridice, ci de a căuta să descoperim legi ştiinţifice ale fenomenelor. Ştiinţa se străduieşte să descopere legile numerice cărora se supun corpurile cereşti; nimeni nu încearcă să le „reducă la regulile unei teme[11], publicînd un cod al traiectoriei.

Voi reaminti pe scurt cum mi-a fost cu putinţă să deschid în aceste domenii era ştiinţei, punînd în toată amploarea sa problema ritmului. Este aceeaşi metodă generală, care deschide spre ştiinţă toate problemele de ordin estetic, la care ştiinţa nu avea acces.

Pentru a studia ritmul şi poezia am abordat mai întîi o altă metodă: cercetarea diviziunilor naturale. în primul rînd, m-am străduit să aprofundez studiul limbajului. S-a crezut dintotdeauna că limbajul este omogen, aproape acelaşi pretutindeni. Eu am demonstrat, dimpotrivă, cum s-a văzut mai sus, că limbajul conţine în sine două limbaje cu proprietăţi opuse. Acestor două obiecte nou descoperite, acestor doi poli ai limbajului le-am dat denumirea de „Limbaj ştiinţific[11] şi „Limbaj liric[11].

Deci, prima diviziune naturală: limbajul ştiinţific şi limbajul liric. Pentru a pune corect o problemă oarecare în estetică trebuie să avem rădăcinile în limbajul liric şi să enunţăm concluziile în limbaj ştiinţific. Aceasta înseamnă a fi aruncat o punte între cele două limbaje.

De aici, metoda generală, pe care o reamintesc, simbolizată prin două personaje care corespund acestor două domenii ale limbajului, şi ca şi acestea despărţite pentru totdeauna. Unul dintre aceste personaje nu înţelege decît limbajul ştiinţific: este un fel de fizician exclusiv. Celălalt este sensibil la limbajul liric: el este un fel de poet exclusiv. îi putem cere să aleagă, într-un muzeu, tablourile pe care le preferă; într-o grădină, cei mai frumoşi trandafiri. Tot astfel, citind din Rousseau sau Chateaubriand, el ne va indica acele părţi pe care le simte „rit- mate“.

2. Vechile studii. Era codurilor

Prin studiul ritmurilor s-a înțeles, vreme îndelungată, printre altele şi în limba franceză, studierea regulilor versului. Metodele acestui studiu aminteau pe cele ale jurisprudenței sau ale gramaticii. Concluziile sale se prezentau mai ales sub formă de coduri sau tratate de versificație.

Ca tratate, ele trebuiau să învețe pe poeți să alcătuiască versuri corecte, din punctul de vedere al înaintaşilor lor. în calitatea de coduri, ele trebuiau să ofere criticii criterii categorice şi la îndemîna tuturor; iar poeților, mijloace facile şi imediat înțelese de toți pentru a se distinge fie ca tradiționalişti respectuoşi fie ca revoluționari.

Pentru a legaliza eventuale abateri, inadmisibile din punctul de vedere al codurilor în vigoare, novatorii trebuiau să se grupeze în Şcoli, să publice Manifeste. De exemplu, Şcoala romantică, proclamațiile lui Hugo, au admis ca legal un vers care adeseori păeătuia din punct de vedere al regulilor enunțate de Boileau în a sa *Artă poetică.*

O celebră definiție a ritmului, datorată lui Aristoxene din Tarent (sec. IV î.e.n.), ar fi putut îndrepta cercetările pe o cale mai puțin îngustă. In fapt, ele au rămas proprietatea filologilor, a istoricilor, a gramaticienilor, fără nici un contact cu ştiințele; şi, în facultățile noastre, studiul ritmurilor nu figurează decît la cursurile de gramatică.

Invitat de chiar subiectul său să privească mai larg, deoarece o experiență a lirismului grec trebuia să îmbrățişeze poezia, muzica şi dansul, Aristoxene a fost determinat să definească ritmul: o ordine stabilită a duratelor. Dacă această frumoasă intuiție n-a corespuns, în practică, tuturor aşteptărilor, aceasta se datoreşte, cred, acestor două lipsuri esențiale:

Pe de o parte, ea se limitează la un cîmp prea restrîns: nu are în vedere decît organizările de durate. Heleniştii şi muzicologii (ca Westphal, şi în Franța succesorii săi Combarieu şi Emmanuel) pot fi satisfăcuți. Dar ce este de făcut cînd se întîlnesc structuri analoage care nu sînt alcătuite din durate? De exemplu, în franceză, toți acei ce năzuiau la ritmuri care să depăşească puțin regulile gramaticii poetice şi care nu aveau alt ghid decît doctrina care le parvenea, uneori pe căi indirecte, de la Aristoxene; toți acei care aveau un presentiment mai puternic al ritmurilor ample ale limbii franceze (de pildă poeți ea Baîf, Jodelle, unii simbolişti etc.) s-au străduit zadarnic să stabilească o cadență a duratelor, după exemplul grecilor, în această limbă în care duratele nu mai au o suficientă stabilitate.

Prea limitată în privința ariei sale de aplicație, o intuiție de tipul acesta, considerată ca instrument de analiză, apare ca mult prea largă: ideea de „ordine determinată[44] rămîne prea nedeterminată şi chiar lipsită de semnificație numai dacă o examinăm în practică. Marii filologi germani (de la Hermann la Wilamowitz, dar cu excepția lui Boeckh) au înlocuit acest instrument, prea vast, cu unelte prea mărunte şi specifice, ca acestea: căutarea măsurilor egale: diviziunea arbitrară în „picioare[41], adică în anumite figuri elementare, constituie, începînd de la atomul de durată, „„prima perioadă", silaba scurtă.

Problema, chiar dacă putem încerca să o rezumăm, este de a colecționa o cantitate din ce în ce mai mare de fapte ritmice, chiar dacă sînt de aceeaşi natură; ele sînt apoi decupate în fragmente ca într-un joc şi reconstituite cînd într-un fel, cînd în altul, cu speranța, niciodată definitiv pierdută, de a se regăsi „tradiția marilor metricieni“ greci, în lumina fragmentelor lor cercetate şi studiate pentru a mia oară. Asistăm, într-o oarecare măsură, la eforturi actuale ale contemporanilor noştri, care ne permit să înțelegem cum odinioară ne străduiam să extragem o ştiință sau alta, nu din propria noastră activitate ştiințifică, ci din munca unui filolog efectuată pe însemnările lui Aristotel.

3. O nouă ştiinţă

Am putut înnoi studiul ritmurilor grație noilor metode pe care le-am introdus în estetică.

Să grupăm tot ceea ce ne este semnalat ca „ritmat“. Dacă ne ocupăm de domeniul sunetelor, vor fi fragmente din Pindar, Vergiliu, Bach, Racine, Chateaubriand etc. Eticheta „ritmat“ semnalează această simplă analogie, a- cest ceva resimțit de fiecare dată de anumiți cititori sensibili şi care leagă între ele aceste obiecte eterogene pentru cititorul lipsit de sensibilitate. Există aici un fapt, caracteristic pentru o anumită clasă, dealtfel foarte extinsă, de cititori.

Acum ne vom întreba dacă, pe lîngă faptul de a fi semnalate ca analoage de către aceşti cititori deosebiți, ansamblul de obiecte în discuție nu are în plus un oarecare caracter comun, care se poate defini în limbaj ştiințific şi de preferință, în numere.

Acestei prime idei, care pune problema, îi adaug cîteva metode particulare.

Trebuie să facem *tabula rasa* de cadrele a priori, de definiții, clasificări, diviziuni arbitrare. Vom şti ce este ritmul numai după ce l-am studiat; şi în felul acesta orice definiție a priori ar fi de prisos, un lux inutil; tot aşa în ceea ce priveşte limitarea

arbitrară, care ulterior ne-ar stînjeni, ca în exemplul pe care tocmai l-am citat.

Nu acceptăm pereți despărțitori etanşi decît dacă rezultă dintr-un efort de analiză prin contact direct cu ritmurile şi nu ca formule gata făcute: de exemplu, diviziunea în „vers“ şi „proză“, convingerea că ritmurile din limba greacă sînt preocuparea eleniştilor, că cele ale limbii franceze trebuie să facă obiectul unor monografii datorate unei alte categorii de erudiți; sa*u că ritmul este o problemă pentru profesorii de gramatică, pentru care instrumentele pe care le posedă ştiința sînt inutile. Şi să ignorăm acele diviziuni arbitrare sau fabricate în mare grabă, cum sînt picioarele, măsurile etc. Trebuie să cercetăm întotdeauna diviziunile naturale.

Iată prima diviziune naturală, cea care va fi instrumentul sistematic de analiză. Ne aflăm în domeniul sonor. Eu voi obține o clasificare fundamentală a sa plecînd de la analiza elementară pe care fizicienii o fac sunetului: ei îi disting sunetului intensitate, durată, înălțime şi timbru. Eu voi analiza deci sunetul în totalitate, ca rezultat dintr-o combinație de sunete, după cinci ritmice componente: tonică, prozodică, a înălțimii şi a timbrului şi ritmica aritmetică, cea care se realizează prin combinația de grupuri a unui număr determinat de sunete.

O astfel de problemă, care se încăpățînează să rămînă obscură dacă ne situăm numai pe unul din cele cinci puncte de vedere, se luminează dacă ne amintim de existența celorlalte patru.

Această strădanie de a evita arbitrarul, deformarea a-priorică, mă îndeamnă să răstorn ordinea obişnuită a studiului: Voi studia mai întîi proza şi anume pe cea mai spontană; şi abia mai tîrziu versul, unde fenomenul ritmului apare complicat printr-un joc de reguli prestabilite.

Observ că impresia de „ritmat" poate fi obținută cu ajutorul unor edificii sonore ale cărei cărămizi sînt silabele accentuate şi atone (versul lui Shakespeare); sau silabele lungi şi scurte (versul lui Pindar) etc.: impresia de ritmicitate nu este deci legată de prezența unui anumit fel de cărămizi, ci a unui anumit fel de edificiu.

Astfel încît nu concretul este de o importanță esențială, ci forma în care este dispus concretul sonor. Va fi deci necesară o notație care să pună în evidență înrudirile a- parente pentru a nu ne lăsa înşelați de deosebirile de concret. Voi opta tot pentru

o notație numerică.

Ea permite ca, după ce am efectuat clasificarea cărămizilor, să procedez la clasificarea edificiilor. Ea demonstrează unitatea domeniului ritmurilor, în măsura în care această unitate există. Ea este folositoare şi în afara domeniului sonor. Ea deschide acest domeniu pentru instrumentele matematice sau fizice: teoria grupurilor, principiul lui Curie etc.

Dealtfel, lucrând cu ea, o asemenea notație se dovedeşte extrem de rapidă şi practică; de pildă, ea permite analiza metodică a unui roman liric cum este *Atala* al lui Chateaubriand, în timp ce înainte vechile metode permiteau doar să se examineze ici şi colo nişte mostre.

Aceste idei foarte simple, şi cîteva încă inspirate la fel, nu de un spirit filologic ci de un spirit ştiințific, sînt instrumentele pe care le-am folosit în mod constant. Ele se pot uşor ilustra cu ajutorul rezultatelor la obținerea cărora ra-au condus.

în operele unor scriitori francezi, ca Rousseau, Chateau-briand, se simțea ritmul unor anumite pasaje, dar a- cestea rămîneau rebele la analiză. Căci analiza nu cunoştea decît „versul[11] (ceea ce eu am numit ritm aritmetic): ea se străduia deci întotdeauna să descompună ritmurile respective, fie în rînduri cu acelaşi număr, ceea ce dealtfel reuşeşte la anumite pasaje din Joubert sau din Beau- marchais, cu muzicalitate redusă, fie în rînduri inegale, ceea ce reuşeşte cu orice proză, ritmată sau nu.

Se putea ghici dinainte că aceste frumoase fraze ritmate din Chateaubriand şi Rousseau, care dealtfel au încercat şi ,.versul[11] dar fără succes, nu puteau fi fondate pe „versul“ aritmetic. Şi, într-adevăr, totul se clarifică dacă mă refer la analiza rezultantei ritm în componentele sale şi dacă observ că, în franceză, era întotdeauna uitată componenta ritmuri tonice.

Unii ar merge atît de departe, încît ar nega existența accentului tonic în limba franceză chiar şi la Rousseau, care este un admirabil poet tonic. Alții au remarcat-o un moment, analizînd cezura şi pauzele versurilor, care nu puteau fi înțelese fără un asemenea accent: şi a- tunei, în acest domeniu limitat, această remarcă se impune. Dar existența unei ritmice tonice în franceză nu venea în minte în prezența acestor ritmuri atît de evidente ale prozei şi totuşi atît de greu de înțeles.

Metoda pe care am instituit-o, clasificarea completă a componentelor ritmului sonor, relevă îndată natura acestor structuri şi permite analizarea unui pasaj celebru (ca acesta de Chateaubriand):

La lume bri*Hait* au *milieu* d'un *azur* sans tasche et sa
lumieve gris de *perle* dese*endait* sur la cime
indeberminee des fo*rets*[25].

ritmul este bazat aici pe silabe atone şi accentuate.

Pentru a le putea nota cu notația numerică eu voi proceda astfel: voi număra cîte silabe sînt pînă la prima silabă accentuată inclusiv; apoi, de aici, pînă la cea de a doua şi aşa mai departe. în cazul acesta obținem 23332 444 353.

Dacă studiez astfel orice pasaj ritmat, în greacă, în muzică, în franceză, şi dacă le traduc în numere, aceste numere au întotdeauna proprietatea de a se divide ur- mînd o lege simplă.

---

25 Luna strălucea în mijlocul unui azur fără pată şi lumina ei argintie cobora lin asupra crestelor nedefinite ale arborilor

Există aici o întreagă lume de forme, corespunzînd miilor de varietăți de legi simple (din care „versurile[11] deja catalogate nu constituie decît o infimă parte); dar care au toate acest caracter general. Legea simplă, specifică a celor trei versuri precedente, este simetria fiecăruia: legea pe care o găsesc, la modul cel mai frapant, în unele din *Olimpicele* lui Pindar, care s-au dovedit întotdeauna rebele la analiza filologică.

Iată o altă problemă pe care pot acum s-o rezolv. Bai'f, şi alții după el, s-au străduit să creeze în limba franceză, versuri anume calculate, formate din silabe scurte şi lungi, calchiate pe versuri greceşti şi latine. Rezultatele obținute, cu excepția cazurilor cînd sînt susținute de muzică, dovedesc un ritm total inconsistent şi n-au putut fi utilizate nici de poeți nici de traducători. Am rezolvat această problemă grație unei alte componente a ritmului.

Desigur „cărămida[11] concretă a versurilor greceşti nu poate fi păstrată în limba franceză, în care duratele sînt prea instabile. Dar structura formată cu ajutorul unor astfel de cărămizi (notația numerică) poate fi conservată.

Este suficient să folosim un alt fel de cărămizi, un alt element concret propriu limbii franceze: accentuatele şi atonele. Iată, spre exemplu, un distih elegiac:

Lourd. est le ipoids de votre *or,* souventr de delices *eteint*es;
Om-bres des *morts* bien *aim.es, lourăe* est la *nuit* de vos *yeux*[26].

Un asemenea vers, foarte util îndeosebi pentru traduceri, exista deja în germană, italiană etc. Nu numai că în aceste limbi el este în mod constant folosit de traducătorii versurilor antice, dar toţi marii poeţi I-au folosit pentru lucrări originale (de pildă Goethe şi d'Annunzio pentru ale lor *Elegii romane).*

In franceză el există datorită teoriei mele asupra ritmului, şi aceste exemple ne permit să tragem anumite concluzii. Adoptînd ca punct de plecare însăşi esenţa problemei, aceleaşi idei şi unelte mi-au permis să obţin aceleaşi succese imediate în toate domeniile particulare; proză şi vers francez, muzică, ode greceşti etc.

26 Cît de greu apasă aurul vostru, o amintiri ale unor fericiri apuse
Umbre ale morţilor mult iubiţi, cît de grea este noaptea ochilor voştri.
Cît de plăcut e foşnetul pinului, o păistorule

In capitolele care urmează, mă voi opri un moment, cu titlul de exemplu, asupra cîtorva rezultate practice ale acestor descoperiri teoretice, şi ele, la rîndul lor născute din noile metode ale esteticii.

Aşadar, acest mod de a pune problema ritmului ne relevă natura sa profundă; şi ne învață să nu ne irosim eforturile în cercetări superficiale, care nu reuşesc să ajungă pînă la această natură profundă, pînă la unitatea însăşi a problemei ritmului.

Există aici diferite edificii sonore. Fiecare este construit cu ajutorul unui anume gen de unități sonore: silabe din franceză, engleză, note muzicale. Dat fiind că toate aceste edificii sonore, construite cu nişte cărămizi atît de variate, au fost în unanimitate recunoscute ca fiind ritmate: rezultă că legea lor comună, caracterul lor comun, este independent de materia concretă care a servit la construirea lor. Acest caracter este de un ordin cu mult mai imaterial.

Această reflecție ne revelă o metodă generală, singura care ne poate călăuzi pretutindeni acolo unde există ritm; şi care ne poate permite să înaintăm cu amploarea mişcării care este necesară aici. înțelegerea profundă a acestor edificii sonore este

de ordinul structurilor, a numerelor.

în engleză, în latină, în franceză este suficient să fi întîlnit, conştient sau nu, aceste legi numerice a căror prezenţă trezeşte în noi această impresie de ritm; şi ritmul este acolo independent de materia care serveşte la plămădirea acestor numere.

Datorită faptului că au acelaşi număr, cu toate că altminteri totul diferă — şi sensul şi sunetul — veţi simţi acelaşi ritm în aceste rînduri, unul grec, de Teocrit, celălalt latin, de Vergiliu, iar ultimele compuse de mine, în franceză

Adu ti *to* psiithurisma kai *a* piitius aipole teina*
Tityre, *tu* parbuiae reaubans sub *teg*mine *fagi*[27]

Longues fleurs de la nuit, des efcangs et des souffles tomrides, Chaiir de femme ou s'enroule l'emeens, palpitante ceimture[28]

Aceasta este calea pe care am putut formula prima lege

27 Ti'tyre tu care stai culcat sub coroana deasă a fagului

28 Flori itîrzii ale nopţii, iazurilor şi văpăilor toride,
Voluptăţi învăluite ca într-o cingătoare de miresme

generală cunoscută în estetică. După cum mişcările aştrilor se supun unei legi, tot astfel fac cele ale poeziei. Iată această lege:

Toate obiectele alese ca fiind ritmate — fie că e vorba de versurile precedente sau de pagini din Homer, Beethoven, Rousseau, Verlaine — dacă le transcriem printr-o notaţie numerică (şi noi dovedim că acest lucru este întotdeauna posibil): atunci numerele obţinute se supun întotdeauna unei legi simple.

Pentru poet, este un muzeu de lucruri lirice, de o- biecte ritmate. Pentru fizician, este un muzeu de legi numerice simple. Atunci cînd lirismul cristalizează liber, el cristalizează în structuri sonore regulate.

Această lege dirijează treptele superioare ale vieţii. Raza de acţiune a acestor metode depăşeşte frontierele esteticii; sau, cel puţin, alături de fizică, schiţează o estetică generalizată, referitoare la problema vieţii.

Acum deci, să ne gîndim doar la aceasta: Atunci cînd o privire atentă străbate tulburătoarele nebuloase ale poeziei, ea vede aici întotdeauna numere: numere care se supun unor legi simple.

Capitolul X
DESCOPERIREA UNOR NOI FORME ÎN ARTA

1. Metodele noi in artă

O ştiinţă pur teoretică ar interesa doar puţină lume. O practică lipsită de ştiinţă n-ar fi altceva decît nişte reguli rău înţelese, pe care nimic nu le-ar justifica şi al căror sens profund nu s-ar putea vedea: ne-am supune autorităţii unor medici, adeseori mai puţin savanţi dar mai impunători şi mai convingători, aşa cum erau în vremurile de demult ale medicinii. în lipsa unor argumente, se poate face impresie şi obţine ascultare şi chiar căpăta siguranţă de sine, numai cu ajutorul unor corporaţii, a unor reguli, costume, semne exterioare care permit recunoaşterea savantului. Aşa ceva avem încă, şi în mare măsură; dar avem şi altceva, şi Pas-teur a putut să vindece şi să se facă ascultat, fără să apară în scenă cu atributele şi raţionamentele medicilor a căror imagine o evoca Moliere.

Este necesar să se lege ştiinţa de practică, să dobîndim ştiinţa de a pătrunde îndeajuns în practică pentru a o face să se orienteze conform unor teorii, — exemplul cel mai liniştitor, cel mai convingător pe care-l poate da un artist este acelaşi pe care ni-l poate da şi un brutar; reuşita aluatului său.

Acesta este modul în care au procedat întotdeauna artiştii care aveau pe lîngă ei ucenici. Totuşi, unii, ca Leo- nardo Da Vinci năzuiau spre o ştiinţă teoretică, pentru a se putea exprima altfel decît prin exemplu; dar tratatul său asupra picturii a rămas un vis, ca şi maşina sa de zburat. Alţii s-au mulţumit să dea precepte, fără măcar să viseze ca într-o zi să le dea o justificare ştiinţifică, de pildă: Reynolds, care-şi cicălea an de an elevii de la Academia Angliei. Dar, adeseori, însăşi exemplul este dat în chip de lecţie; cum face Bach, eu clavecinul său bine temperat, în a sa *Artă a Fugii.* Mallarme n-a reuşit niciodată să formuleze ceea ce nu reuşea să facă. Edgar Poe, nu fără o oarecare mistificare, îşi prezintă *Corbul* ca pe o lecţie.

Pe linia acestei tradiţii, a acestor năzuinţe dacă nu a acestor reuşite — a acestor tendinţe de a aplica ceea ce rămînea implicit ■— eu consider mai util, atît în poezie cît şi în pictură, să propun, ca o ilustrare a opiniilor mele teoretice, nu numai exemple extrase din opera altor pictori şi poeţi, ci însăşi propria mea experienţă în aceste domenii.

Dacă visăm noi drumuri în artă aceasta este de acelaşi ordin cu descoperirea în ştiinţă. Zadarnic am căutat-o în cărticelele neinteligibile ale alchimiştilor sau astrologilor; iar cei ca Pasteur sau Descartes nu se asociază în cete, pentru a face reclamă unor noi leacuri de şarlatan.

Era necesar, în primul rînd, să se reducă problema unor noi metode în artă la justele sale proporţii. Oamenii s-au rugat mai întâi sub bolţi romane, apoi gotice, dar rugăciunea este altceva.

S-au pictat splendori, pe vremea cînd Giotto nu cunoştea pictura în ulei şi tehnica perspectivei. Acestea au fost nişte descoperiri admirabile, dintre acelea care nu sînt tămîiere sau propagandă. Dar cu toate acestea ele nu erau impuse ca obligatorii. Trebuie respinse tiraniile modei, care ieri impuneau poetului să scrie în versuri, şi astăzi îl obligă să nu o facă. Secolul lui Michelan- gelo, atît de bogat în capodopere pictate în ulei, nu devenea pentru aceasta mai puţin capabil să simtă frumuseţea frescelor de la Capela Sixtină.

Există două sensuri ale cuvântului revoluţie: unul care eliberează, oferind puteri noi; celălalt care tiranizează, interzicând folosirea unor instrumente admirabile, care existau

mai dinainte. Dacă poetul nu este liber, cine va fi?

Puterile magice ale ritmului, bănuite deja de către vrăjitorii din preistorie, consistă din stăpînirea de către poet a unor formule ineantatorii. Versul clasic este una din acestea: pentru a-l fi posedat, în mod conştient şi a-l fi cunoscut, măcar într-o oarecare măsură, Ronsard, Racine, Hugo, Verlaine şi-au realizat geniul, în splendoarea pe care o cunoaştem.

Ştiinţa poeziei permite să cunoaştem mai bine şi acest vers, şi alte puteri conştiente pe care ea le descopere, ştiind, în fine, să privească infinitele bogăţii ritmice, latente în limba franceză. Era necesar ea aceste resurse să fie şi ele recunoscute şi aduse la acest grad util de conştiinţă, care a făcut, în mîinile unui Racine, gloria acestui alt ritm, versul clasic.

2. !n primul rînd proza

Poate că Europa nu are nimic mai frumos de oferit decît această limbă pe care au vorbit-o Bossuet, Pascal, Sevigne. O estetică foarte veche a cunoscut noţiunea de „proză“ pentru a desemna acest gen de scrieri. Ea limita această noţiune opunînd-o, precum continentele se opun oceanelor, noţiunii de „poezie".

Proza era înțelepciunea lui Montaigne, gîndirea un»ui Descartes, *Spiritul Legilor',* ştiința, destinată mulțimilor sau unor puțini aleşi, de la Fontenelle la Poincare; povestirile erau spiritul lui Voltaire şi al lui Courier, elocință. . . .

Dar aici se opresc puterile prozei: în pragul unei alte lumi, care părea, nu numai cu totul diferită, ci încă mult mai elevată.

Savanții v-ar învăța îndată ce este poezia. Să deschidem >de pildă unul dintre cele mai bune *Tratate de versificație,* cel al lui Quicherat. El începe astfel:

„Poezia este arta de a scrie în versuri. Un vers este o grupare de cuvinte aranjate după nişte reguli fixe şi determinate".

Proza era deci restul: tot ceea ce nu este poezie. Astfel i se

preda d-lui Jourdain, şi de atunci încoace. „Tot ceea ce nu este proză este vers; şi tot ceea ce nu este vers este proză“, îi spunea profesorul său de filosofie. Şi, aici, Moliere nu făcea decît să rezume ştiinţa timpului său. Această distincţie fundamentală, proză şi poezie, admisă încă de Grecia antică, a rămas stabilită pînă în zilele noastre.

Dar se întîmpla ca anumiţi autori în proză să simtă, uneori, înlăuntrul lor, o nevoie necunoscută, un nu ştiu ce, care în mod confuz le părea a fi de ordinul poeziei. Raţiunea lor admitea în acelaşi timp opoziţia fundamentală, acceptată de toţi, între proză şi poezie. Ce era de făcut?

In cercau şi ei, aşa cum un sculptor încearcă uneori să picteze, să se facă poeţi, să scrie în versuri. Numeroşi prozatori s-au lăsat uneori ispitiţi; ca, de pildă, Rousseau şi Chateaubriand. De cîte ori n-a scris Rousseau versuri ca acestea:

„Livadă scumpă inimii mele, locaş al inocenţei

Slavă a celor mai frumoase zile cu care cerul mă desfată

Singurătate plină de farmec, oază a păcii

Ah de-aş putea, livadă scumpă, să nu te părăsesc

vreodată".

dar întotdeauna un simțământ mai profund îl readucea la proză. Astfel incit era considerat (printre alții de Mi- rabeau) „zeul elocinței“; marele poet al secolului, recunoscut ca atare de întreaga Europă, era Voltaire.

Dacă prozatorii erau nemulțumiți de versurile lor, ei mai dispuneau de posibilitatea de a face proza, lor cît mai poetică. Aceasta se obținea căutînd să ia cîte ceva de la poezie, pentru a-şi presăra proza, aşa cum se presară cu scorțişoară o prăjitură. Se luau deci „versuri" şi se presăra cu ele proza: chiar şi Rousseau a încercat această manieră de a obține proză poetică şi contemporanii noştri nu s-au privat nici ei; de pildă Romain Rolland în *Colas Breugnon* sau Maurice Maeterlinck în *Monna Vanna.*

O altă metodă, recunoscută pentru a face proza poetică, era aceea de a împrumuta de la poezie unele dintre atributele sale secundare. De exemplu, dacă, într-o poiană caii deveneau bidivii, proza devenea poetică, şi chiar Chateaubriand a încercat această manieră în *Martirii.*

Astfel înoît, aceşti prozatori, care se simțeau în adîncul sufletului poeți, dar care admiteau ea toată lumea ideile la modă, opoziția între proză şi poezie, se găseau constrânşi, de îndată ce lăsau să intervină rațiunea, savanții erau constrânşi, de aceleaşi rațiuni, să considere că trebuiau să studieze în primul rând, ceea ce ei numeau versuri, pentru că poezia, după ei, era „arta de a scrie în versuri". Şi se înmulțeau tratatele de versificație. Dacă se semnala undeva o proză poetică, căutau să descopere în ea versuri răzlețe, pentru a o putea explica.

Această estetică n-a reuşit să creeze decît studii aproape sterile; după cum ea a îndrumat pe scriitori la realizarea unor opere oarecum nereuşite, ca *Martirii.*

In primul rînd proza; pentru a înțelege posibilitățile prozei şi chiar a înțelege versul, am arătat că trebuia să se înceapă prin a se studia poezia nu prin vers, ci prin proză. Şi atunci posibilitățile prozei apar cu mult mai minunate decît ar fi reuşit să le conceapă această estetică străveche, care de două milenii punea în opoziție proza şi poezia.

Am putut demonstra de exemplu cum un Rousseau, un Chateaubriand, după ce în zadar au încercat, în mod deliberat, să scrie în „proză poetică", descopereau fără vrerea lor într-o „proză“ lipsită de toate acestea tot farmecul puterii lor magice. Fără ştirea lor, această proză franceză, care a dăruit Europei spirit, care a făcut din Frederic cel Mare şi din Ecaterina elevi ai lui Voltaire şi Diderot —- era năpădită de murmurul lacului de la Bienne sau al pădurilor Lumii Noi.

Şi iată acest exemplu din „proza“ lui Rousseau:

C'est du pois*on* que j'ai cueilli sur tes levres;
II fermente, il embrase mon *sang,*
II me *tue* et ta pifie me fait mourir[29]

29 De pe buzele tale eu am sorbit otravă;
Ea fierbe şi îmi încinge sîngele,
Ea mă ucide şi mila ta mă face să mor
Numărul reprezentativ al acestui pasaj este şi el un număr simetric (cum era şi în cazul pasajului din Chateaubriand din capitolul precedent). Aici numărul este 433, 333, 344. Jumătatea sa din stînga reflectă ca într-o oglindă jumătatea sa dreaptă. A se vedea, de asemenea la capitolul XXII exemple din Pindar.

Examin-înd astfel silabele intense şi modul în care ele se distribuie printre cele mai puțin intense am descoperit un nou gen de ritmuri, pe care aceste genii lirice le formau în mod inconştient.

Am arătat că o astfel de proză, prin anumite structuri secrete, care se exprimă în numere, se înrudeşte cu lirismul unui Pindar sau Beethoven. Pentru a observa legile comune ale acestor incantații, mi-a fost de ajuns să unesc două puteri care s-au privit de-a lungul secolelor ca două străine: Ştiința şi Poezia.

Astfel, prin proprietățile sale lucide, ca şi prin cele ascunse, pe care tocmai le-am întrezărit, limba franceză, dacă rămîne liberă de a se oferi geniului — aşa cum este încă atunci când este considerată ca ,,proză" şi scapă de unele reguli estetice arbitrare care i se propun uneori sub denumirea de „poezie" — rămîne unul din refugiile cele mai sigure ale civilizației, rămîne farmecul etern al gîndirii.

3. Cei doi poli ai versului

Aşadar, poeții păreau a fi abandonat această problemă, de a face cunoscute, de a descoperi farmecul magic, gramaticienilor, compilatorilor de coduri de versificație, care publicau „regulile versului[44]. Aici ei amestecau dogme de metrică veche, bazată pe durate, încercînd să măsoare franceza, care nu se pretează deloc la aceasta, cu aceeaşi măsură. Epoca scolastică şi

aristotelică se prelungea; în timp ce, în alte domenii, spiritul uman învăţase de mai multe secole să meargă cu un alt pas.

Am conceput ştiinţa ritmului, a mişcărilor sonore ale poeziei, aşa cum fizicienii renaşterii au studiat mişcarea. Un alt spirit, metode bazate pe numere, permiteau de acum înainte să se progreseze.

în locul acelor „reguli ale versului[44], am privit, în unitatea sa, domeniul liric. Am văzut cum, întotdeauna, culmile lirice se organizează, prin latura lor sonoră, în structuri regulate. O clasificare completă a tuturor ritmurilor posibile mi-a permis să analizez în elementele lor, valurile care animă acest ocean.

Această clasificare îmi revela, de exemplu, aceste ritmuri pînă atunci nebănuite, care domină lirismul francez. Legi numerice alcătuite din retururi de silabe mai tari printre cele mai slabe, ele fac să fie înţelese, îndeosebi, frumoasele ritmuri ale lui Rousseau sau Chateaubriand, labirint odinioară impenetrabil. Or, asemenea ritmuri, descoperite în ceea ce se numea proză, trăiesc aproape la fel de liber în ceea ce se numeşte vers.

Versul clasic, la nivelul regulilor, părea că-şi pierduse răsuflarea, la capătul drumului. Tot aşa moda, avidă să anunțe în fiecare zi cîte o zorzoană nouă, se seandali- zează cînd poeții se servesc de vers, ;în loc să facă bucăți ritmurile şi limba.

Dar, din punctul de vedere al ştiinței poeziei — de pildă din punctul de vedere al acestor structuri fine, al acestor ritmuri care domină în limba franceză şi care trecuseră neobservate, — versul dispune la infinit de aceleaşi bogății, de aceleaşi orizonturi deschise, ca şi proza.

Dealtfel, această clasificare completă a ritmurilor posibile făcea să se vadă că acest vers clasic, atît de mult timp utilizat, în mod teoretic nu fusese înțeles, în ceea ce era esențial. De exemplu, codurile păreau să descrie un singur obiect, mai mult sau mai puțin perfect, după

o mai mult sau mai puțin perfectă supunere la reguli. In realitate, eu am demonstrat că există două: doi poli, două centre de gravitație ale versului.

„Şi ce epocă fu vreodată mai fertilă-n minuni"

Este acesta un vers? Cine nu observă?

Şi acesta:

„ .. . alei foarte drepte, zei ai pădurii din marmură; zei marini din bronz".

Or, acesta este decupat astfel, urmărind sensul, dintr-o poezie în vers alexandrin, a lui Verlaine. Cele douăsprezece silabe se găsesc pe un singur rînd.

foarte drepte; zei de marmură; zei marini

Există aici doi poli ai versului — o deosebire fundamentală pe care urechea o simte în primul rînd — şi vom găsi analiza şi profundele ei consecințe nu numai pentru ritm, dar chiar ca manieră de gîndire, în cartea noastră *Science et Poesie.*

Să spunem aici doar că aceşti doi poli ai versului se

analizează, fiecare numai prin cele două categorii de ritmuri elementare, pe care eu le-am numit ritmuri aritmetice şi ritmuri de tonalitate. Dar fiecare dintre aceste ritmuri poate fi ritmul predominant, celălalt nefiind în acest caz, decît secundar. De aici, două obiecte profund diferite, doi poli în jurul cărora gravitează realmente versul ■— în timp ce s-a crezut că se enunţă regulile unui vers unic.

Am încercat, în cercetările mele asupra ritmurilor, precum şi în poemul meu *Orient,* să determin acest punct.

exact, de maturizare pe care versul, ca şi un fruct, nu-l atinge decît un singur moment. Dacă versul are doi poli care îl atrag, dacă este alcătuit nu din cîteva reguli care fuseseră enunțate, ci din mai .multe sisteme de valuri, mai multe ordine de ritmuri, dintre care unele rămîn insesizabile: atunci, între aceste atracții diverse, nu există decît un punct în care versul poate atinge maturizarea sa naturală: o bogăție de rime pe care el trebuie s-o atingă, dar nu să o depăşească; şi tot astfel cu celelalte resurse ale sale. Dacă depăşeşte acest punct, sau încă nu I-a atins, el întâlneşte alte frumuseți, ca şi mugurele care devine floare, apoi fruct şi chiar strivit pe pământ poate atinge o frumusețe deosebită, de culori şi miresme.

într-un curs de fizică ne străduim să ilustrăm teoria prin unele experiențe. Cînd ştiința poeziei propune poetului un nou instrument, o putere ritmică nouă, se cade ca ea să ilustreze de fiecare dată aceasta printr-un exemplu. Este vorba fie de o formulă incantatorie cu totul nouă, cum este în acest vers nou despre care voi vorbi în paginile următoare:

„Morts qui reposent â l’ombre des feuilles nouvelles“[30] fie de o formulă magică, parțial nouă, astfel: pe de o parte ea este verbul bine cunoscut, dar de data aceasta, gravitând ân mod conştient în jurul celor doi poli ai săi, iar pe de altă parte el este pătruns de acest alt mare curent, aceste ritmuri de largă intensitate, această respirație liberă şi naturală din proza lui Rousseau şi a lui Chateaubriand.

Capitolul XI
DESCOPERIREA UNOR NOI FORME ÎN ARTÂ
(urmare)

1. De la proză la vers

Eu am putut să realizez un vis frumos al Pleiadei, adeseori visat de atunci de mulți alți poeți şi teoreticieni, dar pe care nimeni n-a reuşit să-i realizeze. Şi am izbutit grație acestei noi Ştiințe a ritmurilor. Este vorba de a crea în franceză versuri asemănătoare celor antice.

După cum se ştie, versurile antice, greceşti sau latine, sînt anumite suite de silabe scurte sau lungi, pe care me- tricienii le divizau în „picioare". S-a încercat să se formeze astfel de picioare şi anume alternând zadarnic, în limba franceză, silabe scurte şi lungi. Pentru acest motiv, şi pentru mai multe altele, membrele disecate de metricieni se încăpățînau să nu recapete

30 Morți care dorm la umbra frunzişului tînăr.

viață.

Să facem *tabula rasa* din toate acestea. Să reținem doar acel vis frumos de a traduce mai bine Vergiliu; şi poate, „din gânduri noi“, cum dorea Chenier, să „facem versuri antice".

Dar despre ce este vorba? Să copiem versul lui Vergiliu? Nu, ci să-i traducem ■— păstrînd, pe cît posibil, ritmul său. Silabele latine conduc la o anumită lege numerică. Trebuie să ajungem la aceeaşi lege prin silabe franceze.

Am descoperit, realizate în franceză de Bossuet, de Rousseau, de Chateaubriand, fără ştirea lor, o mare varietate de astfel de legi numerice, datorate silabelor limbii franceze. Este suficient să alegi tocmai acele legi care conduc versul grec sau latin şi problema este rezolvată: traducerea, cît mai apropiată, a ritmurilor.

Am arătat cum versurile clasice, versurile de douăsprezece silabe ale tragediei şi cele de opt, zece silabe, s-au născut din limbajul liric, printr-o regularizare sistematică a acestei clase de ritmuri pe care le-am numit aritmetice.

Voi semnala doar că aceste noi versuri regulate pe care eu le-am realizat în franceză, se nasc din acelaşi limbaj liric: această altă clasă de ritmuri pe care el o conţine în mod necesar, aceste ritmuri de intensităţi dau naştere, în acelaşi mod, unor versuri regulate.

Poetul francez, care a inspirat prea mult mireasma chiparoşilor din cîmpia romană, regăseşte în cuvintele sale aceleaşi ritmuri familiare, aceleaşi legi numerice cărora se supuneau silabele lui Teocrit şi Vergiliu, aceleaşi milenare valuri ale Mediteranei.

Vedem astfel cum silabele franceze se organizează urmând legile numerice ale lui Safo şi Alceu, sau cea a elegiilor, sau cele ale lui Homer şi Vergiliu.

Iată poemele pe care le-am scris în aceşti metri noi:

Tant d'etoiles voint dans la nuit tnainquille En suivant le pas

somnolent des heures L'ocean Ies prend en sa nuit plus sombre
L'une apres l'autre

Tant de feux s'en vont dans la paix tragique,
Long cortege ou brule aujourd'hui ta lampe Et la mar
obscure attandant qu'i'l sombrent Gronde dans l'ombre.

Tel un temple ou vont, lumineux îantomes,
Tout autour Ies morts en la nuit plus claire,
Que reprend enîin la toujours avide Dalie de pierre.

Comme tous ces feux ont rempli tes heures,
Tous ces morts ont fait ton ardent cortege Suiş en paix ce
soir ton chemin limpide Pres des etoiles

(Nombres saphiques)[1]

1 Atîtea stele trec în noaptea liniştită Urmînd pasul somnolent al orelor Oceanul le cuprinde în noaptea sa întunecată Una după alta.

Atîtea focuri trec în pacea tragică,
Lung cortegiu în care arde azi lampa ta Şi marea întunecată
aşteptîndu-le să se scufunde Bubuie în noapte,

Vaisque de naore ou perle en sătence l'ouibli qiui s'6tale
glaiuque, aux vapeurs de sommeil, onlde ou boiront Ies eypres

Quand baignerai-je roa levre en ta paix opaque ou nul songe, nulle memoire ne luit,
l'eau reste mate â jamais?

Lourd est le poids de votre or, souvenir de delices eteintes ambre des moirts blen
aimes, lourde est la nuiit de vos yeux.

(Nombres elegiaques)[2]

Pe scurt, aceste versuri, noi în limba franceză, reiau vechiul vis al Pleiadei: acela de a realiza metri care să reamintească metrii antici. Baif şi ceilalţi, care au încercat, au văzut ritmul dispărîndu-le printre degete, pentru că ei încercau să-i întemeieze pe durate, instabile în franceză. Am realizat metrii de mai sus (gîndiţi-vă la versurile lui Ti.bul, la strofa lui Safo şi a lui Horaţiu) folosind ritmuri care existau efectiv în franceză: aceste ritmuri de intensitate a căror existenţă am descoperit-o în „proza“ franceză, în apogeul liric al lui Chateaubriand şi Rousseau.

Asemeni unui templu unde trec luminoase fantome în jurul celor morţi în noaptea clară Pe care-i cuprinde în sfîrşit cea veşnic nesăţioasă Dală de piatră.

Cum toate-aceiSite focuri ți-aiu însoțit orele,
Toți aceşti morți ți-au făurit arzător cortegiu Urmează-n pace în seara aceasta drumu-ți ltiminos Aproape de stele.

(Nombres saphiques)

2 Potir de fildeş unde picură-n tăcere uitarea ce se lasă albăstruie, peste aburii somnului, undă din care vor bea

chiparoşii

Cînd voi atinge cu buzele pacea ta opacă în care nici un vis nici o amintire nu străluce, apa ta va rămîne veşnic liniştită?

Ce greu apasă aiuiruil vostru, amintiri ale unor fericiri apuse umbră a morților mult iubiți, ee grea este noaptea

ochilor tăi.

(Nombres elegiaques)

Aşadar, ritmul are o putere magică, binecunoscută încă de vrăjitorii primitivi. Din formulele lui incantatorii nu se cunoştea, în franceză, decît una singură: acest vers, definit de bine de rău de teoreticieni, de exemplu de Boi- leau. Astfel Ronsard, Racine, Hugo, Verlaine, şi-au transmis această formulă magică; această unealtă a poeziei, comună tuturora, cunoscută de ei în mod conştient şi care a permis fiecăruia să sesizeze propria sa esență poetică. Folosirea sa repetată dovedeşte ce mare preț puneau cei mai mari magicieni pe cunoaşterea conştientă a unei astfel de formule, a unei asemenea incantații. Ce am putea spune despre un artist care ar refuza un Stradivarius, pentru că la modă este trompeta cu pistoane sau orga electronică? sau metodele mai noi de a face zgomot?

Acest vers, mulți îl socotesc uzat, aflat într-un impas. Dar va avea întotdeauna în fața lui aceleaşi orizonturi deschise ca şi proza, aceleaşi puteri înnoitoare. Eu am dovedit-o şi prin teorie şi, poate, prin exemplul poemului meu *Orient.* Dar se pot descoperi în franceză şi alte formule magice.

îndeosebi, acest frumos vis al Pleiadei; adeseori visat; de la Renaştere pînă în zilele noastre, de mulți poeți şi teoreticieni, dar pe care niciodată nu reuşeau să-i realizeze. Este vorba de a înzestra franceza cu anumite bogății ritmice, eu aceste puteri sonore cum au fost cele utilizate de Homer şi Vergiliu. De ce oare nu s-a putut niciodată realiza în franceză măcar un singur ritm de o formă asemănătoare?

Problema aceasta — cunoaşterea şi descoperirea farmecelor magice — era lăsată pe seama gramaticienilor. Ei definiseră poezia drept ,,arta de a scrie în versuri“. Versul era o prescripție, un sistem de reguli, pe care aceştia îl expuneau în codurile lor de versificație. A face ceva nou în domeniul acesta era un delict; însemna violarea articolelor codului; în cel mai ibun caz putea fi o „licență poetică", deci circumstanță atenuantă. Este adevărat că existau codurile metricienilor din epoca alexandrină. Dar cum să le impui în poezia franceză, care avea

codul său? Pe această cale, din rațiuni pe care le-am explicat în lucrările mele, problema s-a dovedit insolubilă.

Această problemă seculară eu am rezolvat-o pe căi cu totul diferite; nu prin impunerea unor legi juridice, ci în sensul fizicii, descoperind legile matematice ale fenomenelor. Punctul meu de vedere, cel al numerelor, dă cercetării un sens cu totul diferit. El descoperă de îndată ceea ce este etern şi desparte de aici ceea ce est'e exclusiv grec şi latin, şi cu care deci poeții francezi nu au ce face.

Pentru mine, numărul este ceea ce 'Contează: o formulă incantatorie, aeriană, independentă de mijloacele concrete folosite pentru a o realiza.

Constat că această formulă s-a dovedit întotdeauna valabilă, independent de schimbările profunde de timp, de limbaj, independent de toate aceste mîini lirice care, de la Homler încoace, au făcut să vibreze aceeaşi liră.

Era necesar să se păstreze acest număr magic, care a înflorit în zorile civilizației noastre meditaraneene, mereu plin de putere, şi chiar mai bogat, dacă se poate, în amintirile sale milenare. Trebuia oferit acestei limbi franceze, spirit al Europei,

căreia îi dă şi azi strălucire, acelaşi soare care mîngîia odinioară flotele greceşti.

Aceste ritmuri noi trebuiau să fie naturale şi în franceză. Ele nu puteau trăi decît grefate pe o sursă profund franceză, care trebuia în prealabil descoperită: aceste ritmuri, alcătuite din silabe intense şi uşoare, pe care le-am descoperit la Rousseau şi Chateaiubriand, şi care s-au născut fără ca ei să-şi fi dat seama, în momentele lor cele mai lirice. Noi trebuia să le dăruim incantația milenară, să le infuzăm acest număr magic; care, ascuns sub allte văluri, îi fermeca pe oameni încă acum aproape trei mii de ani.

Iată acum un alt poem pe care l-am compus în modul acesta. El este alcătuit din versuri regulate, care seamănă cu versurile lui Vergiliu prin legea numerică, şi prin esență cu acel lirism risipit şi neînțeles, al lui Bossuet, Rousseau, Chateaubriand. Cele cîteva versuri ale acestui poem, obişnuind încetul cu încetul urechea, o vor învăța să surprindă mai bine, la aceşti mari lirici pe care îi numim prozatori, aceste ritmuri, care la ei sînt risipite şi neînțelese.

Versurile amintite pot servi, îndeosebi la traducerea poemelor antice, nu numai în ceea ce priveşte sensul ci şi în ceea ce priveşte ritmul.

Acest fapt permite să se citească mai bine, să se recite mai bine poeții, obişnuindu-ne cu resursele lor cele mai ascunse — ascunse chiar lor înşile.

Astfel, tot ceea ce putea fi păstrat din metrii antici — esențial ritmului, numărul, structura sa — a fost păstrat; char dacă le obținem cu o altă metodă. Pierind de aici, putem apoi, în acelaşi spirit care a animat odinioară pe artiştii Renaşterii, să construim liber forme franceze, inspirate din acest studiu al antichității.

Seins plus doux que la peau des roses qui s'ouvrent â l'aube, Roses que presse encor le calice et mes mains lui ressemblent Quand leur priere infinie easerre ces fleurs tomimeuses,
Vase sacre ou murit la splendeur d'un divin sacrifice!

Doux, si doux â mes mains, eveillâs d'une nuit eternelle Dont le parfum se r6pand comme au ciel se dilate l'aurore, Seins ou le corps tout entier s'est offert aux premieres caresses, Quelle sera l'offrande prochaine des mains immobiles,

Quels joyaux animes preparent oes mains immobiles,
Comme attires par Ies places du corps qui convoitent dans
l'ombre,
Comme issus de la terre profonde et d'humides abîmes,
Lents serpents qui s'enroulent aux chairs et s'unissent aux
levres

L’heure suspend son pas, sa douceur envahit Ies nuages.
Nul brouiUard n’est plus doux qu’amolit le soleil qui se leve Comune sa douce chaleur s’ăpand dans l’6troite valide,
Comme au sillon du soleil s’avivent Ies feuilles des roses.

Monte, deşir, dans la seve des roses qui s’ouvrent â l’aube, Monte, dSsir de la terre, fraîcheur ardente, lumiere,
Qui dans la chair allumes le feu des etoiles sans nombre,
Tout le deşir qu’ont mfiri Ies tenebres au sein de la terre.

L’heure s’arrete, est deja, immortelle memoire, lumiere
Qui se repand sur le seuil des dieux, envahit leur demeure,
A tous Ies dieux dans sa foroe, est seule reine du monde, L’âme de chair vient boire â jamads aux sources du monde.

Elle s’epand, faite seve de roses aux vagues heureuses,
Prise â leur rythme divin, que reprend l’effluve solaire,
Brule en ses yeux qui concentrent le ciel en leur rire
innombrable
En ses cheveux de soleil ou brulent Ies joies de la terre.

Rose que presse encor le calice, rose que pressent,
Douce, si douce, mes mains, evei*llee d’une nuit eternelle,
Coupe qui brule en mes mains et Ies fais porteuses de siecles, Coupe qui moiulle mes levres du miel lumineux des etoiles.
(Nombres epiques)[3]

3 Sini mai gingaşi decît petalele rozelor ce se deschid în zori Roze ce încă-şi apasă caliciul cu care mîinile mele se aseamănă Cînd ruga lor infinită cuprinde aceste flori de lumină.
Vas sacru în care se săvîrşeşte splendoarea unui divin sacrificiu

A’tît de gingaşi pentru mîinile mele, trezite dintr-o noapte
eternă
Al cărei parfum se împrăştie decum pe cer apare aurora Sîni prin care trupul întreg se oferă primelor mîngîieri,
Care va fi apropiata ofrandă a mîinilor imobile

Ce nestemate însuflețite pregătesc aceste mîini imobile
Atrase parcă de acele părți ale trupului pe care le doresc în taină
Izvorîte parcă din adîncurile pămîntului şi umede abisuri Şerpi alungiți care învăluie trupurile şi se unesc la buze

Timpul îşi opreşte mersul, norii sînt învăluiți de frumusețea sa Soarele oare se’nalță risipeşte ceața nespus de mîngîietoare Cît de mîngîietoare e căldura ce se lasă în valea îngustă.
Şi razele de soare însuflețesc petalele trandafirilor

Dorința creşte în seva rozelor ce se deschid în zori,
Creşte seva pămîntului, prospețime arzătoare, lumină Care aprinde în carne focul stelelor fără număr.
Toată dorința zămislită în adîncuri, în sînul pămîntului

Timpul se opreşte şi deja nemuritoare memoria, lumina Care se împrăştie pe pragul zeilor, năvăleşte în locaşul lor, Prin puterea ei, ea singură regină a zeilor în lume.
Suflet şi lut vine să se adape pentru totdeauna la izvoarele

lumii

K1 se împrăştie, născut din seva trandafirilor cu unduiri foriclto l'rins în ritmul lor divin, ,pe care-l reia efluviiul solar Arde în ochii săi care adună cerul în rîsul lor fără de număr
1u părul său de soare în care ard bucuriile pămîntului

Trandafir ce încă-şi apasă caliciul, trandafir pe care-l mîngîie Gingaş, atît de gingaş, mîinile mele, deşteptate dintr-o noapte
eternă
Potir ce arzi în mîinile mele şi le faci purtătoare de veacuri Potir ce-mi umezeşte buzele ou miere luminoasă de stele

(Nombres epiquesh

Capitolul XII
MIŞCĂRI LIBERE ŞI MIŞCĂRI IMPUSE

1. Libertăţi şi reguli obligatorii în muzică şi în cuvinte

în muzică, stările sonore se organizează în funcție de factori pur sonori. Geniul atunci cînd „suflă unde vrea el“ nu întîlneşte nici o constrîngere care să-i împiedice să aranjeze sunetele după cum suflă el.

Acelaşi geniu muzical, dacă foloseşte cuvintele drept cărămizi ale structurilor sale, construieşte structura integrală din structuri elementare deja date, deja organizate. El întîmpină exigențele şi disciplina acestora. El nu mai pictează cu atomi de ulei colorat; ci îşi organizează mozaicurile din mici pietricele care opun rezistență şi au exigențele lor.

Dar, din depărtare, aceste mozaicuri amintesc marile mişcări din pictură. Cuvintele, în mîinile unui geniu pur muzical, urmează legile generale ale muzicii[31].

Ceea ce eu am numit mişcare sonoră liberă, atunci cînd este vorba de cuvinte, este o mişcare organizată numai conform acestor doi factori:

1. Structura însăşi a limbajului, posibilităţile şi imposibilităţile sale.
2. Entuziasmul, lirismul, emoţia unui geniu muzical.

Anumite reguli ale mişcării sonore sînt comune şi muzicii şi cuvântului. Putem dori să compunem o baladă, aşa cum putem dori să compunem o fugă: emoţia se va acomoda cum va putea cu aceste forme recunoscute a priori, preexistente emoţiei însăşi.

Ne putem impune multe reguli de detaliu: să nu aranjăm

31 A se vedea lucrarea noastră *Lyrisme et structures sonores,* 1930.

cuvinte succesive, sau să nu introducem versuri în proză, chiar dacă o dorim. Căci ştim foarte bine de la Marpurg sau de la Quintilian că aşa ceva nu e bine.

Ne putem fixa dinainte la forma tragedie, sau la forma sonată.

Insă altele sînt regulile proprii cuvîntului. Aceste rezistenţe, în anumite cazuri, se pot astfel acumula, încît mişcarea sonoră îşi pierde toate caracteristicile, îşi deformează de nerecunoscut toate structurile sale. Dacă o persoană, chiar foarte emoţionată, face un efort pentru a transmite un ordin militar, pentru a expune demonstraţia unei teoreme, organizaţia sonoră pe care această emoţie ar fi comunicat-o unor cuvinte spontane, nu se regăseşte în acest mediu rezistent.

Cu cît ne-am dorit mai multe lucruri, cu atît am raţionat mai mult şi s-au impus mai multe reguli şi cu atît mai mult ne-am îndepărtat de domeniul în care sunetele se organizează după propriile lor legi.

Putem atinge cea mai desăvîrşită frumuseţe prin raţiune, prin voinţă; în caz contrar se vor impune nişte reguli a priori. Dar pentru studiul sonor al textului este mai indicat să preferăm, de la bun început, pe cele care se sustrag acestor constrîngeri, respectiv pe cele mai simple, analogia cu muzica le lămureşte şi ele sînt cheia pentru toate celelalte.

Este necesar deci, pentru începerea studiului, să se evite textele în versuri, cuvîntul vers fiind luat aici în sensul uzual. Structurile spontane pactizează aici cu structurile recunoscute şi acceptate a priori.

Este de asemenea limpede că nu trebuie ales un text de matematică sau de filosofie, şi în general un text care îşi propune îndeosebi să furnizeze cunoştinţe, sau să povestească o întîmplare reală sau imaginară.

Dacă vrem să ne oprim la nişte pagini care prezintă într-adevăr un interes, ne rămîne deci să căutăm nişte pagini lirice.

Nu există, în franceză, o lucrare în proză în întregime lirică, înțelegînd prin aceasta un entuziasm pur şi liber, o poezie care să nu poată face altceva decît să fie poezie. Poemele în proză ale lui Baudelaire sau Aloysus Bertrand ne par a fi de acest fel.

Dar existau lucrări în care paginile lirice abundă. Am studiat în scopul acesta, în mod special, *La Nouvelle He- lo'ise* şi *Atala.*

Noile metode pe care le-am indicat şi care conduceau îndeosebi, în poezie, la studierea cu precădere a ceea ce se numea proză, şi după aceea la studiul versului, permiteau pînă la urmă să fie înțelese şi una şi celălalt. Dar versul, singurul cunoscut sub acest nume, apare în acest caz, aşa cum am văzut, doar o varietate printre alte posibilități, care rămăseseră necunoscute. Nu era desigur vorba de anumite încercări fără ieşire, în care s-au angajat unii poeți ai Renaşterii, printre care Baif; şi nici de visele confuze ale simboliştilor şi vers-libriştilor, despre care am avea dreptul să spunem, împreună cu Remy de Gourmont, că erau ca şi acel „ucenic vrăjitor" al lui Goethe şi că au declanşat un mecanism căruia ei nu-i cunoşteau la perfecție toate secretele.

Printre noile versuri, pe care le-am arătat ca fiind posibile, iată încă unele de alt fel: versurile care urmează, născute din aceste ritmuri de intensitate, eu le-am descoperit în proză. Aceste versuri se aseamănă cu versul clasiic, cu cel al liui Raicine, de pildă, în aceea că ele au un număr fix de silabe şi de rime. Dar ele depăşesc lungimea care se credea că este

lungimea maximă posibilă în franceză ■— douăsprezece silabe, ca la tragedie — cu riscul de a face ritmul incomplet. Aici natura ritmică rămîne foarte limpede: deoarece aici, un alt fel de ritm, de intensitate, adaugă ansamblului incantația lui proprie. Iată acum această poezie *Message* (din volumul *Sagesse et Poesie).*

Comme des ailes dans la nuit, des ailes noires, molles,
Comme des temps evanouis, comme des levres folles,
Quant s'eteignent vers l'orient, dans ces debris de voiles,
Fanaux de flottes chavirant, Ies dernieres etoiles,
Comme de lumineux festins s'il balayait Ies restes,
Que le vent siffle dans Ies pins au bord des mers celestes!
Et dans Ies joncs gemit l'oiseau des peines eternelles:
II a ta voix qui premait tout quand tu battais des ailes Et Ies lambeaux de tes cheveux ou courent Ies etoiles
Et le frisson de ton sang noir qui me glagait Ies moelles Comme des ailes dans la nuit, des ailes noires, molles[32].

Am arătat altundeva cum aceste ritmuri libere a căror existență în proză eu am dovedit-o şi care nasc spontan de îndată ce în aceasta există lirism, pot să apară şi într-un mediu obligatoriu, cum ar fi un tip sau altul de vers; cu condiția ca primele forme să fie compatibile cu cele din urmă. Oarecum asemănător este în mecanică: un punct obligat să rămînă pe o suprafață; în ecuațiile de suprafață el poate să se mişte conform altor legi.

32 Ca nişte aripi în noapte, aripi negre, domoale Ca nişte vremi apuse, ea nişte buze nebune,
Cînd se sting spre răsărit în frînturi de văluri,
Felinare ale unor flote scufundate, cele din urmă stele Ca şi cînd ar mătura rămăşițele unor luminoase ospățuri Pe care vîntul le suflă în pini pe malul mărilor celeste!
Şi în stufăriş geme pasărea chinurilor veşnice· Ea are glasul tău mîngîietor, cu bătăi de aripi Ea are din părul tău în care se fugăresc stelele Şi fiorul sîngelui tău negru oare mă îngheța Ca nişte aripi în noapte, aripi negre, domoale.

Dar, pornind de la această noțiune, un vers ca cel al lui Corneille, un alexandrin, în care se strecoară alte ritmuri compatibile cu acest vers, se pot concepe şi crea alte versuri în care aceste ultime ritmuri ar avea un rol îndeajuns de puternic, pentru a lărgi acest cadru care reprezintă în franceză un maximum al alexandrinului clasic cu cele douăsprezece silabe ale sale. Se va găsi un studiu aprofundat al acestor noțiuni de mişcare liberă şi de mişcare obligatorie în lucrările mele *Lyrisme et ştructures sonores* şi *Science et poesie.*

2. Libertăţi şi reguli obligatorii în pictură

Ce anume serveşte drept ghid în pictură?

Să privim un pictor la lucru. Ce anume îl călăuzeşte — ca pe un om aflat în mijlocul unei cîmpii şi urmîn- du-şi drumul?

Pictorul are în primul rînd sentimentele sale, dar totodată nişte cunoştințe, o oarecare experiență care îl învață, de pildă, să prefere o anumită culoare mai durabilă, să evite bitumul şi

ravagiile acestuia. Şi mai este posibil ca el să caute să fie pe gustul publicului, să-i placă.

Există şi aici problema mişcării libere şi a mişcării impuse. Putem chiar aprecia, dacă şi în cît de mare măsură un pictor este prizonierul unei anumite tehnici — să luăm de exemplu pe Monet sau pe Seurat, şi petele lor de culoare, care, la vremea lor, au fost poate o fericită descoperire a libertății (de fapt, acestea s-au născut dintr-o ciudată interpretare a fenomenului fizic, a faptului că lumina albă se compune din culorile spectrului); dar faptul că această tehnică a fost repetată, faptul că un. Rubens pictează atît de adeseori într-o manieră care din punct de vedere tehnic este aceeaşi, dovedeşte că participarea mişcării libere este cu mult mai mică decît am fi crezut la început.

Am văzut cum un tînăr pictor plin de talent, şi care absolvise în mod strălucit şcoala, se pregătea să picteze o grădină acoperind pînza cu cărbune şi desenând în cărbune toate frunzele: astfel încît, în mod inevitabil, nu mai putea adăuga culori potrivite, şi vii. Sentimentul acestui pictor nu I-ar fi călăuzit la un asemenea nonsens; ideea nu-i putea veni decît de la „ştiința[11] pe care o dobândise.

Atunci cînt sentimentul unui pictor este foarte puternic şi îl face într-o bună zi să picteze pe un chip din profil un ochi tot din profil — în loc de ochiul văzut din faţă cum se picta pînă atunci, deoarece „se ştia“ că un ochi este astfel făcut, deoarece se ştia că astfel trebuie pictat un ochi şi aşa I-au pictat maeştrii precedenţi, — acest adevăr, recunoscut şi mărturisit de către cel dinţii pictor, i-a atras probabil indignarea tuturor acelora care, departe de a fi avut ei înşişi destulă tărie pentru a vedea adevărul, nu erau nici măcar din această ultimă categorie: cei care văd adevărul atunci cînd le este arătat. Căci, existau, şi pentru principii din domeniul artei ca şi pentru Principele lui Machiavelli, aceste trei categorii; cei care văd ei singuri, cei care ştiu să urmeze un sfat bun cînd le este dat, sau, cu alte cuvinte, cei care ştiu să vadă cu ajutorul altor ochi avertizaţi şi să se subordoneze celui mai bun, atunci cînd îl întîlnesc; şi, în sfârşit, sînt şi acei care nu văd nici prin ei înşişi nici. prin ochii celor care au ochi mai buni.

Cît despre critică şi toţi acei care se îndeletnicesc cu aprecierea picturii şi decid asupra succesului său, aceştia aparţin aproape în întregime celei de a treia categorii: cea care în mod unanim plăteşte pe un Cezanne treizeci şi trei de milioane, sau îl consideră astfel clasat printre pictori. Aceiaşi care proslăveau pe Bouguereau şi dis- preţuiau pe Cezanne, ridică acum în slăvi pe suprarealist şi nu pot decît să treacă de la un academism la altul; pentru că sînt incapabili să vadă ceea ce este intr-adevăr pictură şi se opresc la interpretarea unor semne exterioare, sau îşi fac asignaţii de valori convenţionale, pe care să le poată recunoaşte la fel de uşor ca şi pe bancnote.

Dacă un pictor se găseşte pe bordul lui „Astrolabus“, pentru a însoţi expediţia ştiinţifică a lui Dumont d'Ur- ville, el va considera că tablourile sale conţin informaţiile cele mai exacte posibil. Ar fi de dorit ca tablourile sale să fie şi frumoase.

Această frumuseţe poate fi mediocră: în crochiul făcut de un ofiţer la un poligon de tragere, anumite elemente ale terenului sînt aşezate la locul lor precis, dar faptul acesta poate fi de alt ordin: frumuseţea unui calcul; şi, de asemenea, se poate efectua cu minuţiozitate releveul unei faleze, arătîndu-se părţile accidentate, fapt necesar pentru recunoaşterea sa sau pentru navigaţie; şi se poate ca acestea să fie, de fapt, simple informaţii de ordinul limbajului ştiinţific, o scriere simbolică ce se traduce în fraze S, şi nimic mai mult: o asemenea traducere o goleşte de tot ce poate aduce din punct de vedere liric, respectiv o înlocuieşte în întregime.

Dar se poate să fie şi altfel. Această imagine poate conţine informaţii exacte care să nu fie de ordinul limbajului ştiinţific, ci de ordinul limbajului liric; ele pot fi dintre acelea denumite în mod imprecis, obiective. Ele ne pot da nişte informaţii despre o insulă din Pacific, în această dimineaţă, în acest anotimp, aşa cum le-ar da un poet şi ne pot explica pentru ce echipajul balenie- relor care se apropie de plajă, privesc această insulă ca pe un paradis.

Desigur, relativ la această coastă, se pot formula numeroase detalii în limbaj ştiinţific, care să sugereze meteorologului sau agricultorului un climat favorabil. Dar bucuria aceasta pe care fiecare o resimte cînd se apropie.

acest ceva nedefinit, alcătuit din lumină, forme şi culoare, pentru care ar trebui o sută de ani ca să fie descris în fraze S, şiatunci fără nici o bucurie, -— un pictor

exact o poate sugera în cîteva linii, care vor încînta cu

o egală bucurie, dar mai voalată şi plină de nostalgie, pe bătrînul marinar care, acum la pensie, priveşte imaginile acestea, în căsuța lui tristă, în zgomotul vîntului şi al hulei, într-o seară de toamnă; şi cele mai complete statistici, referitoare la situația atmosferică, a culturilor şi a culorilor în această insulă pierdută, n-ar putea trezi nimic asemănător în sufletul lui.

Un pictor, grijuliu să picteze cu exactitudine ținuturile întâlnite de „Astrolabus“ poate adăuga acestei exactitudini, pe care o putem numi

!
!

obiectivă, un alt element de frumusețe,care vine mai direct din propriul său suflet şi talent,care se zugrăveşte pe sine însuşi atît de

bine, încît cei care-l cunosc vor putea spune: este într- adevăr el.

Acest element liric, pe care l-am putea numi subiectiv, în sensul că pictorul cuprinde în el şi bucuria comună a echipajului dar şi un nu ştiu ce mai personal, acesta poate să nu diminueze cu nimic exactitatea informațiilor aduse; el se poate naşte din însăşi modul de a sesiza şi de a prezenta aceste informații: şi anume un mod foarte direct şi simplu de a le sesiza, un dar de a merge dintr-o dată la esențial.

Insă, aceleaşi meleaguri, un pictor le poate picta pentru el şi nu pentru a îmbogăți cu multiple informații rezultatele unei ex-pediții ştiințifice. Astfel, aceleaşi insule, chiar atunci cînd s-a străduit să fie exact, Gauguin le-a pictat altfel decît un pictor în misiune pe „Astrolabus“. Acum, preocuparea lirică este dominantă şi preocuparea de a reproduce informații, dintre care multe să poată fi exprimabile în limbaj ştiințific, poate lipsi cu totul.

Dar pe această cale, poate să apară şi un alt adevăr, o altă exactitate de care s-ar minuna în primul rînd marinarul, dac-ar privi dimineaţa cum pictorul îşi termină tabloul. Mai întîi, anumite detalii măsurabile sînt în mod vizibil inexacte: nu aceasta este distanţa dintre colibe, şi nu acesta este numărul lor. Faptul acesta, -care n-ar fi permis pictorului aflat în misiune pe „Astrolabus“, un alt pictor I-ar îndrăzni, căci el ar căuta totodată exactitatea acelui moment, acele culori ale cerului, toate infinitele bogăţii pe care le reprezintă în acea clipă insula, — asemenea schimbări ale detaliilor, exprimabile în limbaj ştiinţific, dau şi mai multă libertate pentru a merge la esenţialul a ceea ce trebuie acum spus. Insă mate- lotul, care contemplă acest tablou care e pe sfîrşite, se poate mira de inexactităţi încă şi mai mari.

Odată cu apariţia unor astfel de libertăţi — care nu schimbă doar cîteva informaţii exprimabile în limbaj ştiinţific, ci fac ca tabloul să difere mai profund de obiectul contemplaţiei pictorului, — sînt posibile rezultate diferite. Pictorul îşi poate rata opera şi îndepărtîndu-se de un anumit adevăr vizibil, el poate cădea în minciună, fără ca această minciună să fie cea a muzelor lui Hesiod: „noi ştim să spunem multe lucruri mincinoase care sînt asemănătoare celor adevărate“. Minciunile pictorului pot să nu se asemene nici unui adevăr. Pur şi simplu, ochiul său vulgar, nepriceperea în meserie, un prost gust care-şi permite nişte libertăţi faţă de natură, paşii săi greşiţi în alegerea culorilor, au produs această operă mincinoasă, care se dă drept un adevăr, îi seamănă prin cîte ceva şi pe de altă parte se acuză de minciună, este urîtă pentru că minte.

Libertăţile pe care şi le-ar permite pictorul pot duce şi la altceva. El poate urmări un adevăr mai profund, mai impresionant, mai general.

El reține, din evenimente de o clipă, numai ceea ce, datorită unei profunde cunoaşteri ale acestora, îi permite să exprime anumite aspecte, cele mai profunde ale naturii.

Deoarece a cunoscut bucuriile şi amărăciunile acestei insule din ocean, în fața modelului său el poate să uite impresia trecătoare, singura pe care ar sesiza-o un străin, şi să picteze sufletul etern al acestui pămînt.

Din tînăra fată care vă încîntă la un bal, din rochia ei de seară, parfumul şi arta ei de a-şi aranja fața şi părul — un pictor, orb la toate acestea poate vedea nişte adevăruri mai profunde. Rembrandt tînăr se contempla în chip de cavaler plin de strălucire, cu o pană mare la pălărie; într-o bună zi el n-a mai văzut decît acel portret al unui Rembrandt bătrîn, cel care pictează şi nu mai vede nimic din uşuraticele vanități ale acestei lumi.

In acest moment, tabloul plămădit din natură, se detaşează în aparență de aceasta, pentru a trăi din propria sa viață.

Ea poate fi o minciună ucigătoare. Dar ea poate fi ceea ce simte pasărea cînd îşi regăseşte, primăvara, vechile cărări, ceea ce simte un bărbat cînd iubeşte, tot ceea ce-i lipseşte atunci cînd lipseşte făptura iubită, — şi nu e vorba de rochia ei de seară sau pantofii ei de satin, sau de pudra şi parfumul acela ce se amestecă cu propriul ei parfum şi nici de buclele părului ei. Şi multe, multe lucruri dragi pot să lipsească uneori unui suflet plin de sensibilitate, lucruri pe care numai un suflet sensibil ştie să le descopere şi să le înțeleagă; el nu este indiferent, ba chiar ■— dimpotrivă, la mii de farmece trecătoare; dar acela este izvorul adevărat şi fără de el, sorbim din cupa morții.

(

Capitolul XIII FACTORII DE DURATĂ CA FACTORI DE FRUMUSEŢE

î. Structuri sonore şi memorie

Se ştie că înainte de geometrie exista arpentajul, şi că Egiptul folosea în practică teorema lui Pitagora cu mult înainte ca spiritul grec să fi extras din ea analiza raţională. Nu se poate concepe că primii poeţi să fi dat mai întîi definiţia unei creaţii ritmice abstracte, pentru a o îmbrăca mai apoi în cuvinte. Dimpotrivă, ei au rea lizat în primul rînd o creaţie ritmică şi mult mai tîrziu după aceea, ei au întrezărit mai mult sau mai puţin structura sa.

Cea mai veche definiţie a versului este de ordin practic. Versul apare ca soluţia acestei probleme: dispunerea unor ansambluri de cuvinte în modul cel mai uşor de reţinut. In timp ce veşmîntul de cuvinte se schimbă, o anumită structură rămîne, ca nişte vertebre sonore ale acestora: o formă constantă şi regulată, versul. Şi solicitarea memoriei scade în mod ciudat.

Această proprietate a versului era de primă necesitate încă înainte de existența scrierii: versul înlocuia scrisul. Ea a rămas foarte utilă pe vremea manuscriselor. In zilele noastre a devenit un lux; iar natura versului este uneori transformată în mod ciudat.

Cînd versul era în mod necesar un memorator, un îndreptar, el conținea oarecum în el însuşi, scrierea, notația. Datorită descoperirii scrierii, care, în parte, eliberează versul de o obligație foarte apăsătoare, el devine mai aerian, mai spiritual. Alături de vechii hexametri gnomici, apare acum marea lirică doriana, şi acea poezie, şi mai subtilă, proza lui Platon.

Căci descoperirea scrisului n-a permis numai naşterea „prozei“: proza *eis aei,* proza eternă; în timp ce mai înainte proza murea îndată ca un murmur al umbrelor ca milioanele de ființe umane care o murmură zi de zi în împărății dispărute. Un lirism cu totul nou, versul lui

Pindar de exemplu, s-a născut şi el din această mare eliberare; care conferea viață unor creații odinioară prea individuale, prea mecanice pentru a putea dăinui. Scrierea putea de acum înainte să facă durabile creațiile cele mai puțin plăcute pentru memorie: după cum scrierea muzicală a reuşit să fixeze, astăzi, chiar şi melodiile cele mai greu de învățat şi de reținut.

Dar ce devine acum acest element mecanic, de care, de acum înainte, gîndirea umană avea dreptul să se elibereze: acest „fixativ", acest rtespiritual care totuşi dă perenitate, şi pe care am fost fericiți să-i putem face exterior cuvintelor, pentru a le putea lăsa uşoare şi imaculate? Ce devine acest element care altădată se încorpora în cu-vintele înaripate şi le închidea în hexametri, ca pe nişte zeițe ale victoriei — *nike* ■—, capturate în plin zbor. Se năzuia ca să se poată măcar îmbălsăma, conserva efemerul cuvînt. Şi, într-o bună zi, vedem că nardul şi smirna aceea aveau farmecul lor.

In acest moment marii lirici ca Teocrit, şi nu numai cîțiva poeți didactici sau autori de madrigale, reiau acest cuvînt atît de sever stilizat, de care poeții ca Pindar sau Platon n*u mai simțeau nevoia. Şi, cu toate acestea, poate că versul lui Teocrit îşi trădează natura

sa, de vers care se bizuie pe scriere ca să-i păstreze ritmul său de lux şi nu de primă necesitate: el nu mai este neapărat un îndreptar pentru memorizare, fără de care totul dispare. Prin aceasta el se deosebeşte de vechile versuri epice; şi între un asemenea vers din zilele noastre şi cele din poemele epice medievale, există o adevărată prăpastie. Acest fel de vers reproduce pur şi simplu, în joacă sau din huzur, nişte forme altădată necesare; şi în factura sa apare evidentă inutilitatea unor anumite stilizări arhaizante. Ca şi o fecioară gotică, plăsmuită ieri: la duritatea trăsăturilor sale cele mai evidente se adaugă nişte rotunjiri, infinitezimale, urme ale Renaşterii şi chiar ale unor timpuri mai vechi.

Aşadar, sînt poeți care păstrează cele mai vechi forme ritmice greceşti, chiar după Pindar şi Eschil; şi sînt poeți care păstrează cele mai vechi forme ritmice ale francezei, chiar -după Bossuet şi Chateaubriand. Deoarece nişte forme atît de bogate în amintiri, chiar dacă sînt, în parte, deturnate față de prima lor utilizare, rețin în patina lor bucurii, amintesc despre vechi obiceiuri, cîntece de leagăn de odinioară; vise milenare care par să se trezească la viață.

Şi, totodată, versul păstrează ceva din vechea sa utilizare, care este aceea de a ajuta şi în acelaşi timp de a în- eînta memoria. El ne desfată în cele mai îneîntătoare clipe de melancolie. Cei mai subtili îl degustă într-un fel de reverie, în pragul somnului, stare nepermisă pentru proză. Sîntem şi azi recunoscători ritmului pentru că s-a născut cîndva, la începutul timpurilor, din nevoia de a ajuta memoria, pentru a obține în schimb puterea de a dăinui.

Acum nu mai sîntem nevoiți să memorăm cuvintele care ne îneîntă. Le vom găsi oricînd, aşezate pe un raft în bibliotecă. Dar în străfundul nostru, memoria păstrează obiceiurile sale milenare. Tot ceea ce i se şopteşte ea repetă şi se străduieşte să prindă şi să rețină din zbor.

în felul acesta versul rămîne în grațiile ei şi nu dezamăgeşte neîncetatul său efort. Noi nu ne dăm seama de această mică dramă care se petrece în noi-înşine; dar la fel se întîmplă cu toate adevăratele noastre bucurii.

Proza, o anumită proză, se adresează gîndirii noastre şi desfăşoară în fața ochilor noştri imagini ample. Ea ne copleşeşte şi nu-i putem descoperi nici un cusur. Dar, în colțul său obscur şi întotdeauna uitat, memoria continuă îndurerată mica sa bătălie acum inutilă; şi ceva din tristețea ei strecoară amărăciune în bucuria noastră. Mintea noastră înțelege mai greu, desfătarea, tihna se risipesc, şi nu mai există cîntecul de leagăn în care imaginile, gîn- durile ne vin ca un dar.

Aşadar, definiția practică a versului este mult mai profundă decît definiția lui sonoră; dorim să nu uităm. Este tot ceea ce ne propunem

în primul rînd. Insă infinit de multe lucruri se adaugă în plus.

Dar oare versurile atît de mult lucrate, toate alexandrinele încărcate de imagini atît de complexe, de gîn- dire atît de înaltă, toate cele ce ne mîngîie cu delicateţe memoria, sînt ele toate versuri prin desfătarea pe care o dau? Şi o anumită proză care se leagănă în valuri line în cugetul nostru, nu este ea în mai mare măsură vers în sensul definiţiei originare? In ciuda codurilor noastre care

o umilesc, n_i este ea primită de desfătarea noastră ca un vers?

Acestea sînt izvoarele la care ar trebui să meargă cei care vor să creeze prin cuvînt desfătare. Mituri cu înţeles uitat o spun: dacă vrei să fii prieten cu muzele, trebuie să te întorci la originea lor, Mnemosina.

Tot acesta este punctul de vedere care ne poate ajuta să înțelegem deosebirea dintre proza care conține anumite ritmuri naturale — şi o anumită proză elaborată, în care aceste suite naturale au fost distruse[33].

Una conține mişcări, dansuri obscure, care ne sînt de pe acum aproape familiare. Fără să-şi dea seama „din gîndiri noi ea face versuri antice". Versuri care aparțin unei anumite colecții, infinită, pe care nimeni încă n-a catalogat-o, dar care reprezintă posibilitățile naturale ale memoriei noastre.

Aşa cum vedem, la muzeul omului, trupul omenesc torturat în mii de chipuri, în numele „frumuseții" — buze străpunse de farfurioare, urechi înțepate, picioare deformate, şi chiar cranii turtite sau perforate, — tot astfel vedem şi proza, uneori, încercînd să obțină o frumusețe la modă sau să dea satisfacție ultimei descoperiri în materie, ultimului cod estetic. Dar nici natura, nici memoria, nu cunosc aşa ceva. Şi dacă am fi sensibili la marile frumuseți ale muzelor, nu le-am căuta modelate, deformate, fardate în felul acesta. Le-am îndrăgi proaspete şi sănătoase, aşa cum alergau pe înălțimi, acolo unde se nasc undele.

Aceeaşi problemă se pune şi pentru vers; dar, vom vedea, puțin diferit. Vom reveni la aceste probleme în capitolul următor.

33 Lucrarea Essai sur Ies rythmes toniques, de acelaşi autor, apărută în 1925, cap. Paradoxe sur Ies corrections.

2. Durată şi frumuseţe

Pictorul a avut întotdeauna de întîmpinat anumite probleme de „mişcări obligatorii" care nu s-au pus niciodată unui poet, şi care derivă, pentru pictor, din preocuparea de a crea operă durabilă, nu în sensul lui Tucidide, *ktema eis aei,* operă pentru eternitate, ci în sensul unui meşteşugar care vopseşte o uşă şi care caută o culoare capabilă să reziste cît mai mult.

Pictorul, -ca meşteşugar, poate fi pe drept cuvînt neliniştit de soarta acestor suprafețe albe, a acestei ceruze furnizată de negustor, de proveniență necunoscută, şi care se poate înnegri. El va căuta, pentru tablourile sale, şi anume în scopul de a le face să dureze, o anumită cali- itate de pastă.

Dealtfel, ochiul multor îndrăgostiți de pictură şi de pasta frumoasă şi groasă folosită de clasicii olandezi

— uneori, ca un fel de smalț, — poate să regrete lipsa acestei paste, după cum ochiul obişnuit cu o rimă pentru ochi, este decepționat -dacă nu citeşte decît o rimă pentru ureche. Desigur, nu este necesar să satisfacem întotdeauna astfel de tendințe; dar este totuşi bine să dispunem, în tehnica noastră, de cele necesare pentru a putea răspunde, cel puțin din cînd în cînd, unor anumite deziderate în-deajuns de legitime.

Putem de asemenea gîndi că se cuvine să medităm asupra artei atît de dificile de a asigura o viață lungă tablourilor (şi care abia dacă ar putea concepe şi acoperi toate accidentele posibile: căci dacă un pictor se preocupă să asigure în cea mai mare măsură posibilă tablourile sale împotriva ravagiilor timpului, aceasta reprezintă o ştiință care pune mult mai multe probleme decît se imaginează în general în şcolile de pictură).. . Dar, în sfîrşit, putem crede că nu acest lucru îi este propriu unui pictor. Că îi este specifică nu partea vremelnică şi destructibilă a tabloului său, ci cealaltă. La fel, cînd un poet, în epoca tăblițelor cerate şi a pergamentului, scria versuri, aşa cum au scris Calvus, Lucrețiu: grija sa era să scrie acea operă şi nu să preîntîmpine distrugerea ei; şi opera lui Calvus a fost distrusă; şi iară acel unic manuscris care a reuşit să străbată secolele întunecate, am fi pierdut şi opera lui Lucrețiu.

Dar în epoca lui Rembrandt, de exemplu, poezia şi pictura erau, sub acest aspect, extrem de diferite. D-oar ac- vaforte făcea puțină excepție. Un poet, desăvîrşindu-şi opera pe o simplă foaie de hîrtie, acoperită cu scrisul său, dobîndea reputația de poet bun sau rău numai după calitatea scrierilor sale şi fără nici o referire la calitatea, destructibilă sau nu, a acelei foi de hîrtie, fără nici o grijă

de moment pentru păstrarea ei. El se bizuia pe ştiinţă: pe descoperirea lui Gutenberg.

In zilele noastre, pictura a ajuns aproape la acelaşi punct: cele mai bune reproduceri realizate de ştiinţa actuală, care mîine va fi mai avansată, reţin dintr-un tablou o parte infinit mai mare decît pe timpul *Cinei* lui Leonardo Da Vinci şi a reproducerii ei de Raphael Mor- ghen.

Sub acest aspect, la rîndul său, şi pictorul încetează a mai fi un artizan; acel caracter al picturii de a fi *cosa intellettuale,* se manifestă mai bine; pictorul nu mai este, spre deosebire de poet, aproape de meşteşugarul care are grijă să vopsească rezistent o uşă, pentru ca vopseaua să dureze mult timp şi să reziste la intemperii.

Şi pe de altă parte, deşi există imprimarea — care devine din ce în ce o iluzie, dacă ne gîndim la tonele de hîr- tie aruncate în fiecare zi pe piaţă, şi încet, încet, duse spre lăzile de pe cheiuri sau la topit şi transformate în hîrtie de ambalat sau hîrtie de aprins focul etc., deşi există imprimarea care părea că asigură indestructibilitatea operei poetice, cu condiţia ca ea să fi fost încredinţată tiparului, se poate spune că misiunea poetului nu este terminată, atunci cînd şi-a scris

opera, dacă el se mulțumeşte doar să o închidă în faimoasa sticlă ce se aruncă în mare. Este datoria lui de poet să îi confere un minimum probabil de indestructibilitate. Oricum ar fi, în toate acestea astăzi poezia şi pictura se întîlnesc, în timp ce odinioară

o lume întreagă se afla între opera lui Rembrandt şi cea a lui Racine.

Astfel, problema de a picta de o manieră care să facă pictura indestructibilă, față de anumite riscuri mai însemnate, c’e care se preocupau clasicii olandezi, tinde din ce în ce mai mult să se apropie de probleme cum este cea a rimei pentru cuvîntul privit sau de ceea ce tocmai am spus despre vers şi proză.

Dar această problemă nu este neglijabilă. Şi pictorul poate găsi în ea o mare satisfacție uneori, pictînd într-o manieră care n-ar lăsa un Rembrandt sau spirite obişnuite cu el, fără vrerea lor frămîntate de grija pentru securitatea obținută prin anumite procedee. Un pod de fier, care prin învelişul său pare un pod de piatră, sau sugerează aceasta, poate să displacă, dacă structura sa este de aşa fel încît realizată în piatră, să nu prezinte nici o soliditate.

Pentru a învăța tangoul este de ajuns să-i prinzi ritmul ' lui specific şi să priveşti cum este dansat. Dar dansul, într-un sens mai general, este dansul considerat nu numai prin dansurile trecutului, ci şi într-o creație posibilă; o asemenea artă este strîns legată de teoria generală a ritmului. Ele sînt ca şi ilustrațiile dintr-o carte. Ne putem, desigur, limita la poze fără text; sau la textul lipsit de imagini. Dar o cunoaştere temeinică ar solicita reunirea acestor două elemente.

Căci ritmul reprezintă acea parte a muzicii, sau a textelor lirice, care este de pe acum dans; un fel de dans al umbrelor, care n-ar cere decît să prindă viață în trupul unei dansatoare. Ar trebui doar să i se ofere această substanță vie şi mobilă, pentru ca el să evadeze din text, în sfîrşit vizibil şi palpabil. Pînă atunci el aşteaptă, virtual, legat de murmurul cuvintelor şi al notelor, într-o aşteptare care ne transmite neliniştea sa.

Berlioz deja dorea ca pentru compozitorii de muzică, să existe la Conservator, clase de ritm. Dar, în epoca lui, un profesor numit la o asemenea catedră ar fi trebuit aproape să fie el însuşi creatorul materiei sale de predare. Ca teorie de o arie mai generală, el n-ar

fi găsit în cărți decît foarte puține grăunțe bune (cîteva la Aristoxene; cîteva la Boeckh), năpădite de neghină. Ar fi trebuit mai cu seamă să se limiteze a explica elevilor săi, în vederea unor suite de dansuri de pildă, care este ritmul de gigă, al unei sarabande, al unui menuet. Există aici ceva asemănător mai ou seamă cu ceea ce observăm în clasele de literatură, anume regulile versului alexandrin ale baladei sau ale sonetului. Este ca şi expunerea, dezlînată şi sporadică şi deci fără mult interes pentru spirit şi cultura generală, a unor reguli oarecum analoage cu cele ale jocului de bridge sau pocher. Decît să plictiseşti cu asemenea detalii sterile pe cei care se ocupă de muzică şi de dans, este mai bine să-i laşi să asculte sonate frumoase, să privească dansuri sau frize de marmură sau figurile de pe vase pictate.

Astăzi se poate concepe un fel de renaştere. Nu este numai vorba de a dansa un dans din Auvergne sau o gigă, aşa cum tineretul a făcut dintotdeauna; şi chiar bătrânul

Socrate, în ajunul morții sale, ca şi cum s-ar fi pocăit de a nu fi dansat de-ajuns, se exersa în aceste mistere de temut şi pline de farmec. Astăzi dansul îşi caută conceptele şi Paul Valery a adăugat la dialogurile socratice exact pe cel care lipsea şi ale cărei muze, îl chinuiau, se pare, pe Socrate.

Ştiinţa ritmului, pe care am schiţat-o în lucrările mele, are drept obiect înţelegerea simultană a înlănţuirilor, pînă acum necunoscute, în ciuda marii lor simplicităţi, care unesc între ele muzica lui Beethoven, poezia lui Pindar şi proza lui Chateaubriand şi tot ceea ce este liric, adică oarecum dansat; dansat cu acel ritm virtual care ne ia pulsul şi respiraţia şi căruia un dansator genial i-ar amplifica indicaţiile şi le-ar face vizibile.

în măsura în care este util pentru un artist să mediteze asupra artei sale; şi în care dragostea profundă, cum ar fi spus Da Vinci, este fiică a unei profunde cunoaşteri, dansul are totul de cîştigat studiindu-se pe sine sub formă de ritmuri. Să ne limităm aici la următorul exemplu asupra utilităţii acestui studiu, în aparenţă, de ordin pur abstract, pentru acest miracol al concretului care este dansul.

Am dori să învăţăm frumuseţea, de la acest popor care a făurit Partenonul. Niciodată trupul omenesc nu s-a avîntat în spaţiu cu o graţie mai divină decît cea a pana- tenienilor, a acestor tinere trupuri de femei care păşesc în linişte, sau mai curînd dansează imobile, de-a lungul frizei templului. Dansul ar dori tocmai să înveţe şi să se inspire de la acest izvor, să regăsească această frumuseţe. In această direcţie se deschid două mari căi.

Prima, în aparență cea mai simplă, cea mai ermetică poate dacă o cercetăm îndelung, este de a smulge secretele lor, operelor de artă greceşti, care reprezintă mişcarea, în argilă, în marmură, în trăsături de penel.

Cealaltă cale, atît de simplă îndată ce o abordezi (dar la care nu ne gîndeam deloc) este de a se instrui la cealaltă sursă, dansul inclus în capodoperele liricei corale, precum poemele lui Pindar.

Ar exista şi o a treia cale, pe care filologia a explorat-o neîncetat, dar de unde ea s-a întors cu foarte puține informații cărora dansul să le poată da o formă concretă: adnotări, fragmente incomplete, care nu şi-au destăinuit încă tot înțelesul.

Adevărații comentatori ai dansului grec sînt Fidias, pe care nimeni nu-l uită; dar mai ales Pindar, care nu trebuie uitat. O strofă din *Olimpicele* (şi, în lumina unei teorii generale a ritmului, care profită de experiența muzicii, a poeziei timpului nostru, a concepțiilor simplificatoare ale ştiinței de astăzi, asemenea strofe se dovedesc atît de simple de sesizat dintr-o singură privire) o astfel de strofă cuprinde cea mai pretențioasă lecție de dans, cele mai bogate sugestii pentru a face ca un cor să evolueze plin de măreție pe o

scenă[34].

Trebuie să adăugăm că, pentru a face să retrăiască aceste frumoase structuri, colaborarea unui coregraf ar fi utilă unui teoretician al ritmului. Nu este totul a sesiza, într-un poem de acum două mii cinci sute de ani, urma efemeră a paşilor şi a face cumva să danseze puţină cenuşă; în vederea unor cercetări ulterioare, cel mai util ar fi a se vedea în mod efectiv reînvierea acestor dansuri întregindu-se în nişte trupuri vii.

De aceea, putem năzui la o comunicare între eforturile care ar reprezenta o renaştere a dansului, inspirată de o mai mare dorinţă de profunzime, de generalitate, de sinteză, şi pe de altă parte o ştiinţă a ritmului, simplă şi generală, şi chiar prin aceasta plină de interes; deosebindu-se de acele colecţii de reguli de bridge absconse, ciudate şi aride, faţă de care prietenii muzicii şi ai dansului s-ar ţine departe pe drept cuvînt.

34 A se vedea în continuare, la cap. XXI.

Capitolul XIV
RETUŞURILE

1. Distribuirea naturală a structurilor sonore

Aşa cum am văzut în capitolul precedent şi cum ştim din timpurile vechi, versurile — anumite versuri naturale, ajutau memoria şi o puteau dispensa de scriere. Eu am adăugat că această proprietate este una dintre cele mai profunde surse ale desfătării pe care o produc versurile; aceste versuri care n-ar avea deloc nevoie să fie scrise şi pe care memoria le recunoaşte ca ale sale. Dar acest lucru este adevărat, la modul general, şi pentru ritmurile pe care le conține orice ansamblu de cuvinte, chiar dacă aceste ritmuri rămăseseră ascunse atît scriitorilor cît şi teoreticienilor, satisfăcuți să desemneze aceste pagini sub denumirea de proză şi să le considere ca fiind cu totul de altă natură decît versurile.

S-a recomandat adeseori metoda de a scrie şi a picta pe bază de retuşuri şi de ştersături laborioase, cu repetate răzături de lamă. Eu am arătat că, adeseori, ritmurile ascunse ale textului natural şi spontan (de exemplu distribuirea accentelor de intensitate sau accente tonice), erau distruse prin aceste retuşuri. Am arătat, de exemplu, o anumită pagină din Chateaubriand, din. care un G. Lanson a citat ca exemplu retuşurile de „mare pictor[111].

Se constată dealtfel că dacă Chateaubriand vrea să fie un foarte mare pictor, el rămîne totuşi un mare muzician. Retuşurile sale atenuează ritmul; ele nu-l suprimă; unor regularităţi tonice el substituie regularităţi mai mici, dar totuşi sensibile.

Căci Chateaubriand nu era dintre acei scriitori, sfinţi martiri ai literaturii, care se înverşunează pe opera lor, care o „repun pe război[41] nu „de douăzeci de ori“, ci în fiecare dimineaţă, în fiecare zi, în fiecare seară. Acestea sînt modele de conştiinţă literară propuse studenţilor şi tinerilor poeţi şi le sînt admirate toate reuşitele datorate voinţei.

Adeseori, pentru un oarecare cititor sensibil, aceşti scriitori „miros a ulei“: cuvinte foarte vechi exprimînd sugestiv ceea ce simt aceşti „electori", dar ca-re se cuvin a fi explicate pentru „observator", făcîndu-1 să observe un oarecare caracter comun, exprimabil în limbaj ştiinţific.

Descoperind ritmurile tonice ale prozei franceze am arătat totodată că o examinare atentă explică şi caracterul acestor texte. Ea face să se nască îndoieli cu privire la „prelucrarea stilului".

Se pare că este de o mare importanţă pentru o expunere ca accentele tonice să nu fie puse la întîmplare. Căci este probabil că numai anumite suite de accente sînt naturale, iar altele mai puţin.

In consecinţă, cum se cuvine să corectăm proza? în aşa fel încît să obţinem regularităţi tonice? Am avea aerul să încercăm să insinuăm în ea versuri, fapt pe care pe drept cuvînt Quintilian îl dezaprobă. Deoarece nu s-ar putea introduce suite tonice specifice prozei, aceste ,,suite" naturale supunîndu-se unor legi extrem de complicate care, cel puţin pînă acum, ne scapă.

Dacă se corectează nu în sensul muzical, ci în sensul pitoresc şi logic, dacă se caută să se obţină prin retuşuri o mai mare densitate de concepte şi de imagini — cum a făcut Flaubert şi rareori Chateaubriand, — încurcăm cu totul accentele tonice. Astfel încît cîştigul estetic nu este decît diferenţa între ceea ce se cîştigă, ea preciziune şi ceea ce se pierde ca valoare tonică. Şi uneori, pierderea este mai mare decît socotim şi depăşeşte cu mult cîştigul.

Un scriitor care n-ar dori să se aventureze cu ochii închişi, care ar prefera să cîştige întotdeauna, nu şi-ar permite, poate, corecturi de genul celor ale lui Flaubert. S-ar gîndi poate la proza secolului al

XVII-lea, atît de orală, după cum s-a remarcat adeseori. Asemănătoare limbajului vorbit, ea păstrează tonicitatea naturală a a- cestuia: de unde naturalețea sa sonoră. Un scriitor ar renunța la perfecțiunile „parnasiene", pentru a păstra această naturalețe; el ar îndrăzni să corecteze doar foarte puțin detaliile, şi atunci în maniera lui Rousseau, care permitea editorilor săi să înlocuiască un cuvînt doar prin-

tr-un altul echivalent ca valoare tonică (excelentă metodă de a nu lăsa nimic la voia întîmplării).

Şi deoarece problema tonică tinde în mod constant să angajeze în totalitatea sa problema lirismului cu care ea este întotdeauna solidară, în calitatea sa de element de o indisolubilă sinteză — să ne punem pentru o clipă aceeaşi întrebare din punctul de vedere al lirismului însuşi. Ce se poate gîndi, în mod teoretic, despre acea şlefuire a stilului, ale cărei eminente modele sînt Flaubert şi Anatole France? despre această constantă şi niciodată satisfăcută preocupare de a şlefui, despre aceste opere care rămîn în lucru, chiar după o primă ediţie?

Se pare că un asemenea mod de lucru interzice obţinerea acestei sinteze interne care este lirismul în plinătatea sa. Într-adevăr, a fi capabil să regăseşti la comandă nişte stări de conştiinţă de care te-ai despărţit printr-o lungă întrerupere — să presupunem că schiţezi nişte pagini de un splendid pesimism, într-o noapte, chinuit de febră şi de veşti rele, cînd vîntul îţi biciuie ferestrele cu rafale îngheţate de ploaie, şi că revezi şi corectezi aceste pagini peste cîteva zile, pe un soare cald şi mîngî- ietor, privind cum mugurii străpung victorioşi,

cu miile lor de căpşoare verzi, scoarţa întunecată; sau că pui din nou pe „gherghef" aceeaşi lucrare, cincisprezece zile mai tîrziu, ieşind de la o reuniune mondenă în care ai strălucit în modul cel mai spiritual şi subtil.

— Oare ce va deveni profunda sinceritate a pesimismului, despre care a fost vorba iniţial?

La „splendoarea sa" întunecată s-au adăugat tot soiul de picături fermecătoare, de tonalităţi diverse, mozaic pe cît de seducător pe atît de îndepărtat de adevăr. Oamenii de spirit vor fi încântaţi, liricii, întotdeauna puţin cam ermetici, se vor întrista.

Este puţin probabil ca natura să admită în naraţiune anumite suite, accentuate şi atone cu preferinţă faţă de altele. Vorbind — şi, în continuare, cele două mecanisme fiind două faţete ale aceluiaşi fenomen, — noi vom realiza în mod firesc suite din prima clasă, excluzînd pe cele din cea de a doua. Aşadar, iată două clase conţinînd fiecare succesiuni tonice în număr infinit şi a căror lege de formare o ignorăm.

De îndată ce părăsim natura simplă, pentru a corija conştient, voit, limbajul nostru vorbit, riscăm să formăm suite din cea de a doua categorie, nenaturale, dăruite cu un *nescio quxd* penibil atît pentru cel care le pronunță cît şi pentru cel care le ascultă, — exact acea senzație de binecunoscută jenă pe care o exprimăm spunînd că proza respectivă are miros de ulei; jenă care cu timpul oboseşte şi poate înlătura cu totul voluptatea estetică pe care dealtfel această proză ar merita s-o producă.

Se va spune că adevărații artişti, corectîndu-se mereu, vor ajunge din instinct Ia o suită din prima clasă şi nu din a doua. Acest lucru nu este întotdeauna sigur: căci, geniul lor nu mai cuprinde, printr-o sinteză, întreaga operă, ca în momentul creației; ei operează într-un cadru restrîns al uneia sau cîtorva fraze, şi pot obține rezultate mai puțin bune, raportate la ansamblu. '

Aceasta ne duce la noțiunea de limită de corectare. Se va spune că proza are o limită de corectare destul de joasă: nu se va putea retuşa prea mult o bucată în proză fără a se atinge acel punct care ar fi imprudent de depăşit; înainte de acesta, proza păstrează o oarecare naturalețe, dincolo de el, ea „miroase a ulei“.

Cea mai bună metodă de lucru pentru a obține o proză lirică, n-ar fi deci cea preconizată de manuale şi ale cărui eminente modele sînt un Flaubert, un Anatole France etc. Acest gen de retuş dobîndeşte mai multă valoare în cazul unui stil logic, al filosofilor, moraliştilor; căci în aceste cazuri, confuzia accentelor tonice şi oboseala care rezultă din ea sînt compensate de claritatea odihnitoare căreia un stil mult elaborat îi -poate pune în lumină ideile.

Pentru proza lirică, se deduc din noțiunea de bază, şi anume cea de limită de corectare, următoarele principii:

Trebuie să facem în aşa fel încît să aşternem pe hîrtie o gândire inițială cît mai perfectă cu putință. Nu trebuie să începem lucrul decît atunci cînd ne simțim perfect apți pentru aceasta, după „o veghe" care ne-a puri-i ficat cugetul de orice înveliş inutil, — pentru a nu fi

nevoiți mai tîrziu să corectăm prin retuşuri, schița căreia i-am încredințat confesiunea. Elaborarea stilului trebuie să se facă din primul moment şi din toată ființa şi nu la repezeală, în fața paginei de manuscris sau tipă-

rite. Odată declanşată ofensiva nu trebuie să te mai o- preşti înainte de victorie: nu se permite nici o întrerupere, nici o oboseală; trebuie cu orice preț menținută acea stare de concentrare; aşa după cum Demostene se simțea obligat atunci cînd, după o îndelungată meditație, se afla la tribună, să ducă fără ezitare la bun sfîrşit filipica sa.

Principiul nostru cel mai important rămîne acesta: să se corecteze nu în momentul creării operei, ci în prealabil; nu opera ci artistul. Trebuie ca, în primul rînd în el, acesta să-şi creeze un stil uman superior.

2. O metodă de chintesenţă lirică

Estetica de odinioară, opoziția dintre „proză[11] şi „poe- zie" ofereau poeților un ghid înşelător. Şi unde nu i-a dus? Alchimiştii pasionați de chintesență, îndrăgostiți de poezia pură, în fobia lor față de „poezia prozaică", mergeau pînă la a înlătura din poezie tot ceea ce putea fi proză. Pentru nişte rațiuni, pe care ştiința le revelă, în-verşunarea într-o asemenea practică nu poate decît să distrugă poezia. Căci deşi se afirma fără nici un temei ştiințific că în alambic se găsea neapărat aur, nenumărați erau cei care nu găseau în alambicul lor decît nişte resturi informe peste care nu le rămînea decît să aplice eticheta ,,poezie", şi chiar ,,poezie nouă[11]; dispreţuind

tot ceea ce nu provenea din strădaniile acestei aparaturi.

Pentru a realiza acest vis despre o poezie mai intensă, mai pură, ne-am bazat nu pe acele concepţii estetice deja învechite pe vremea lui Aristotel, ci pe noua ştiinţă a artei. Nu era vorba de operaţiunea capitală, care consta din a diseca poezia pentru a şterge din ea orice urmă de proză; ca şi cum am încerca să creăm un om în întregime spiritual, scoţînd din corpul omenesc fîşii, fîşii substanţa sa materială şi prefăcîndu-ne că admirăm restul.

Era vorba de a căuta, aşa cum ne orientăm spre un pol, limbajul liric pur şi proprietăţile sale, cu totul contrarii celor ale limbajului ştiinţific. Acest limbaj liric extrem posedă toate virtuţile unui limbaj viu; el poate rămîne raţional şi dar.

Am indicat această metodă de „distilare" lirică, în mod special în cea de a doua teză a mea de la Sorbona, intitulată *Lirism şi structuri sonore.* Ea înlătură amorful şi merge direct la lirismul intens. Ea extrage dintr-o carte lirică —■ şi am luat de exemplu *Atala* de Chateaubriand — culmile lirice, poeme pe care le-am analizat. Acestea reprezintă, pentru poezie, libertatea de a deveni mai concentrată fără a slăbi şi a-şi pierde sensul; ea se eliberează, îndeosebi,

de necesitatea de a fi narativă, creatoare de roman, de fapt divers.

Rezultă de aici, şi chiar în ordinul versului clasic, o nouă formulă de randament liric: o nouă proporție între durata, efortul lecturii şi densitatea lirică obținută. Ceea ce am demonstrat, de exemplu, în lucrarea mea *Orient:* un astfel de poem este precum chintesența unei tragedii; masa tragediei a rămas în umbră şi nu se mai văd decît izvoarele sale lirice. In felul acesta, prin această metodă, de chintesență lirică, am obținut o esență de proză cu totul deosebită, în *Sagesse et Poesie.*

După cum se vede, obiectul ştiinței despre poezie nu este de a ne învăța să construim, prin mijloace ştiințifice, o poezie vie. Fiziologia şi chimia, după strădania atîtor secole şi a atîtor genii, n-au reuşit încă să construiască cea mai simplă celulă vie. Dar ele ne sînt buni îndrumători, ele ajută viața şi poezia.

Caracterele fixate în prealabil prin această convenție estetică, comună unor diverşi creatori, pe care le desemnăm prin forma sonată, sau forma fugă, introduc un tip de retuşuri care tind să dea unei anumite teme o formă potrivită dezvoltării pentru o sonată sau o fugă. La fel se poate întîmpla în anumite forme de poezie cum sînt

balada, rondelul etc.

Ceea ce eu am arătat, referitor la acest tip de retuşuri, nu este desigur incompatibil cu ceea ce este stabilit pentru retuşuri de un tip cu totul diferit.

Cine doreşte să picteze o bătălie navală la care n-a asistat, sau o vînătoare de lei, sau capitularea Alesiei, şi foloseşte în acest scop elemente pe care le posedăm deja, crochiuri făcute pe viu, corăbii, lei etc. apare limpede, oricare ar fi calitatea elementelor ce trebuie reunite, că este necesar să se modifice fiecare element pentru a-l potrivi cu toate celelalte.

Este vorba aici, încă o dată, de mişcări libere şi pe de altă parte de acelea care sînt limitate de o constrîngere oarecare. In acest al doilea caz, problema retuşurilor poate să apară sub o formă diferită, dacă trebuie modificat un element, chiar în detrimentul său, pentru a-l face să stea mai bine în structura propusă în prealabil, pentru a face mai puţin aspră eonstrîngerea acceptată şi care vine să se amestece în fenomenul liric liber. Ceea ce am studiat în cazul foarte clar al elementelor destinate să servească drept elemente generatoare într-o fugă, şi mai liber într-o sonată, acelaşi lucru se regăseşte, sub o formă încă şi mai liberă, în anumite reguli acceptate, dacă este vorba de un tablou istoric etc.

Vom vedea, mai departe, la capitolul XIX, acest aspect particular al problemei retuşurilor.

Capitolul XV RETUŞURILE (urmare)

î. Pictură rapidă şi pictură lentă

S-a remarcat adeseori că tablourile cele mai interesante sînt făcute sau foarte încet sau foarte repede. Se recunoaşte cu uşurinţă prospeţimea anumitor tablouri

create rapid, interesul acestei impresii adevărate, uneori chiar la nişte pictori a căror operă devine, cu trecerea timpului, mereu mai mediocră şi mai lipsită de semnificație; ca şi cum într-un tablou făcut la repezeală şi numai în el, primesc drept compensație o picătură de grație, o străfulgerare de adevăr, o scurtă iluminație, pe care nu le-ai putea privi mai îndelung fără ca ele să se destrame.

Astfel încît, în ciuda calităților lor, ne imaginăm că aceste tablouri rapid executate vor rămîne întotdeauna un pic vane, fără acea strălucire a pastei, acea soliditate, acea serie de valori rezervate, pare-se, picturii mult timp lucrate, suprafețelor care sînt frecate, săpunite pînă cînd consimt să primească un strat nou de ulei, pentru ca, apoi, şi acest strat să fie la rîndul său răzuit la suprafață, şi încă unul să poată să i se suprapună. Aceste eforturi îndelungate care dau tablourilor lui Cezanne acea soliditate a lor, redutabilă vecinătate pentru mulți impresio- nişti alături de care figurează uneori Cezanne, sînt singura cale, cel puțin aşa se crede, pentru a atinge o valoare de acest ordin.

Această teză, care apare în multe tratate, nu pare a fi justificată, în totalitatea ei, de istoria picturii, în măsura în care secretele mai multor tablouri au fost realmente dezvăluite. E deajuns să ne gîndim la opera imensă a lui Rubens — şi oricare ar fi partea care se atribuie atelierului său, acelor meşteri pricepuți care-l ajutau să se achite de comenzile primite — rapiditatea în execuție ce se poate atribui unora din lucrările sale nu face, desigur, din ele, nişte tablouri rapide pline de prospețime, ci destul de vane. Dar ele ating valori profunde, de ordinul toc

mai al acestor bogății materiale, al acestor splendori, atît de deosebite, pe
r care alții, ca Cezanne sau Chardin, le-au căutat într-o mişcare mai înceată.

Toți alchimiştii au iubit misterul; artistul îşi permite uneori satisfacția de a ascunde maniera personală în care lucrează, fie pentru că misterul sporeşte prestigiul — şi că prestigiul şi iluzia sînt o mare parte din admirația mulțimii, chiar şi a celor care, mai avertizați de simțurile lor, n-au totuşi tăria de a nu merge în pas cu marea masă; fie că secretul face mai difi-cil plagiatul, suferință durabilă a celor care nu vor fi niciodată *servum* pecus.

Dealtfel, uneori, artistul este el însuşi docil într-o oarecare măsură; se simte mai puternic gîndind despre el că aparține unui grup, unei mode, şi cine oare n-a clasat, de pildă, printre impresionişti în pictură, printre simbolişti în poezie, artişti, atît de deosebiți, cum a fost Verlaine de Mallarme, sau Monet de Degas sau de Manet (nu-i întîlnim adeseori în aceleaşi săli)? La început s-au lăsat să fie clasificați, apoi au admis acest lucru în mod public, şi poate au şi crezut că creau astfel, în timp ce, de fapt, procedau altfel.

Există atunci o distanță, care se perpetuează, pe care criticii şi istoricii o amplifică, între opera unui pictor, privită în mod sincer, şi secretele tehnice despre care se afirmă că i-ar fi aparținut.'

Ar fi poate util să neglijăm pentru un moment atît lecțiile şi teoriile cu prejudecățile lor, cît şi prejudecățile existente în istoria artei (fără ca şi unele şi celelalte să fi reuşit să se pună întotdeauna de acord) şi să punem problemele în termeni de bun simț.

Ce să gîndim despre aceste două metode de lucru: rapidă şi înceată? Vom vedea atunci că ajungem chiar la acea problemă, aşa cum am examinat-o în poezie; şi anume, credința în necesitatea retuşurilor atît de ades proslăvite, este din nou pusă în discuție.

Pictura s-ar deosebi din anumite puncte de vedere, în mod hotărît de poezie, dacă nişte rațiuni imperioase de ordinul chimiei ar stabili odată pentru totdeauna o deosebire între rezultatele obținute repede sau încet. Dar asemenea rațiuni, chiar dacă ele ar exista, n-au figurat niciodată realmente în dezbatere. Cunoştințele de chimie, de care fac caz
mi învățământul şi criticii picturii, abia depăşesc

cunoştinţele medicale ale lui Diafoirus. Putem cel mult afirma, în mod empiric, că în anumite condiţii şi cu anumite materiale cu totul deosebite, rezultatele obţinute, lucrînd repede sau săptămîni de-a rîndul, vor fi neapărat diferite, pentru o raţiune oarecare de ordinul chimiei şi independent de puterile ce sînt atribuite artistului.

Eu cred că, din punct de vedere chimic, nimic nu te împiedică să lucrezi tot atît de bine în patru ore cît şi în patru luni, dacă, bineînţeles, ştii cum s-o faci. Este ca şi cum am afirma că niciodată nu se va putea parcurge distanţa dintre Paris şi Marsilia decît în timpul pe care-l foloseau odinioară cei care călătoreau cu diligenţă. Lucru just, dacă folosim încă diligenţă, dar ştiinţa oferă mereu alte resurse, trebuie doar să ştim să le căutăm şi să le descoperim. Dacă deci eu consider problema pur materială a proprietăţilor suprafeţelor pictate, îmi va trebui tot atît a timp cît odinioară lui Chardin călătorind cu diligenţă, dacă şi eu iau diligenţă de care Chardin nu se putea dispensa. Dar dacă am aflat că ştiinţa îmi oferă alte posibilităţi, atunci să nu mai discutăm, în acest domeniu fizic, despre această necesară încetineală.

Mai rămîne domeniul spiritual. Dar aici problema este aproape aceeaşi ca şi în celelalte arte. Dacă Mozart scrie într-o noapte, în ultimele ei clipe, uvertura unei opere; dacă a putut scrie cu repeziciune, în scurta sa viaţă, imensa sa operă — iar un Cesar Franck, mai vîrstnic, ne lasă aici o simfonie, dincolo o sonată; dacă Eschil a scris numeroase trilogii, iar Heredia reuşeşte în maniera sa:

Monsieur de Heredia, c'est un homme qui compte,
II a fait deux ou trois sonnets de plus qu'Oronte[35].

35 Domnul de Heredia este un om de frunte A scris vreo trei sonete mai mult decît Oronte.

dacă, în mod expres, Mallarme şi Flaubert au sfătuit şi pe alții să scrie în limba franceză aşa cum au fă'cut-o ei, ştergînd şi corectând pînă la exces ■ — şi învățământul a acceptat cu dragă inimă acest ideal; — în timp ce Bossuet trecea în mare viteză de la o temă la alta şi niciodată limba franceză n-a reuşit să atingă o asemenea splendoare substanțială, asemenea consistență; pentru ce ar fi altfel în pictură?

Totul se reduce atunci la a spune că nu fiecăruia îi este dat să glăsuiască la fel ca Bossuet sau ca Eschil. Oîte unii vor urma maniera lui Flaubert şi a lui Heredia, sau nu vor face nimic de seamă. Fiecare are dreptul de a lucra după bunul său plac, cu condiția de a lucra cît mai bine posibil şi ca acest cît mai bine să-i claseze într-adevăr peste mediocru, căci *mediocribus esse poetis* ...

Dar dacă simți în tine un har ca al lui Bossuet, fie în cuvinte, fie în pictură, ar fi o prostie să sileşti aceste daruri să creeze, prin îndelungă şi migăloasă trudă, nişte microscopice grădini japoneze, strălucitoare şi distractive.

Nimic nu te împiedică, după ce ai încheiat cuvenitele acorduri inteligente cu chimia să te postezi în faza pîn- zei tale precum Demostene în fața poporului atenian, şi să vorbeşti în cîteva ore eu mai multă elocvență decît Isocrate în al său panegiric de la Atena, elaborat de-a lungul unei vieți.

Reluările, lucrul lent, îşi au meritul lor în anumite mîini, şi e frumos să reuşeşti în pictură, echivalentul odelor lui Malherbe. Această călătorie dificilă, pe jos, cu diligenţă, coborînd atunci cînd drumul devine abrupt, cu binemeritata odihnă de fiecare seară în tihna unui mic han, are desigur farmecul ei. Dar poemele lui Bossuet au fost făcute altfel: dintr-o singură bătaie de aripă. Fiecare să meargă în ritmul său. Dar nu este nicăieri scris că broasca ţestoasă va învinge întotdeauna pe iepure.

Un tablou este făcut pe o vreme însorită, spre miezul zilei. Se pune întrebarea: pentru ce trebuie terminat dintr-o singură dată? n-ar fi mai înţelept şi mai comod ca pictorul să revină a doua zi, în acelaşi loc, odihnit, şi fără să aibă nevoie de acele forţe deosebite, care ar fi necesare pentru a desăvîrşi acest tablou într-o singură şedinţă?

Dacă nu posedă aceste forţe, va trebui desigur să se folosească de ceea ce are şi să reia a doua zi lucrul care astăzi I-ar istovi. Dar dacă şi-a cruţat puterile, dacă are suficiente posibilităţi şi dacă a avut grijă să nu-şi propună un plan peste puterile sale, — atunci avantajul de a-şi înfăptui opera dintr-o singură dată este considerabil.

A doua zi, chiar dacă regăseşte o vreme luminoasă şi însorită, şi acea mare liniştită (în consecinţă deci situaţia cea mai favorabilă pentru a lucra un tablou în mai multe şedinţe) această aparentă asemănare ar fi înşelătoare. Va fi deajuns să privească, la orizont, cum marea se întîlneşte cu cerul, ca să-şi dea seama că proprietăţile aerului s-au schimbat. Dacă aşteaptă un timp care de azi pe mîine să fie identic cu el însuşi, chiar în împrejurările cele mai favorabile riscă să nu le obţină decît foarte aproximativ.

Dacă, deci, a rămas pătruns de tabloul său, el aşteaptă, precum odinioară grecii la Argos, ca aceeaşi briză să se pornească şi această metodă solicită sacrificii umane ciudate. Geniul este o îndelungă răbdare, fără îndoială, dar nu o îndelungă imobilitate. Şi aceasta este ceea ce ar trebui; altminteri, se resemnează şi pictează, suprapuse, mai multe tablouri diferite, stări sufleteşti multiple se suprapun — şi două tablouri corespunzând la două stări sufleteşti net deosebite, sînt probabil cel puțin la fel de diferite ca şi două tablouri pictate sub lumini diferite.

Nu este deloc imposibil ca urmînd această metodă să se creeze o capodoperă şi, desigur, că s-au şi creat (deşi ne putem îndoi de ideile pe care ni le putem face ulterior despre tehnica veritabilă a unui pictor; el însuşi poate altera în mod inconştient realitatea, aşa cum se întîmplă cînd povestim un vis, în afară de cazurile cînd posedăm o rară putere şi voință de observație exactă). In acest caz însă, facem altceva decît atunci cînd ne propunem să sesizăm următoarea realitate: o stare născută într-un anumit moment, o contemplație a naturii. Pentru a atinge acest țel, trebuie să ai puterea de a realiza opera în timp ce aceste două realități reunite durează încă, în spontana lor prospețime; şi nu istovit să laşi natura «baltă, şi să amîni acest act de iubire, pentru următoarea şedință, la aceeaşi oră.

Aceasta depinde bineînțeles de ceea ce dorim să facem, iar în artă sînt posibile diferite căi, care pot duce la opere grandioase. In pictură, metoda de a picta în mai multe şedințe, nu conduce spre acelaşi rezultat, ca şi metoda de a desăvîrşi opera dintr-o singură dată.

Aceasta din urmă prezintă dificultățile sale: sau, mai curînd, căci trebuie terminat înainte de apariția dificultății, precizez că este foarte greu să întâlneşti un pictor care să aibă rezervele de tărie necesare pentru a adopta o asemenea metodă. De obicei, sau se face un tablouaş de

dimensiuni mici, îndeajuns de seducător dar îndeajuns de sec; sau, în mai multe şedinţe, frotiu peste frotiu (şi la acest termen tehnic care înseamnă a picta în strat subţire şi transparent, trebuie să adăugăm ştergerea efectivă cu benzină sau cu săpun negru sau uneori chiar cu glaspapir a suprafeţei date mai înainte cu ulei, pe care pictura şedinţelor succesive se prinde greu, şi toate acele mici drame ale pînzei care se îmbibă şi ale lacului care trebuie retuşat şi multe alte neplăceri; cînd predă această metodă, un profesor precizează: „trebuie să avem curajul. . acel curaj, adesea, de a nu ţine seama de slabele proteste ale unui instinct de pictor şi de poet transformat în emailor).

Astfel, deoarece imensa majoritate a pictorilor (şi a poeţilor), chiar foarte talentaţi, nu au tăria de a crea o operă veritabilă, dintr-o singură dată, ochiul se obişnuieşte, în pictură, fie cu tablouri care ne apar oarecum ca acele însemnări cu pensula sau cu peniţa, pe care un pictor şi le notează în carnetul său de schiţe, pentru un viitor tablou: şi, deşi au farmecul lor, ele nu sînt totuşi un tablou; sau, în mod obişnuit noi nu cunoaştem decît tablouri create prin metoda şedinţelor succesive.

Şi acestea sînt, desigur, tablouri şi uneori lucrări apar- ţinînd unor mari maeştri, dar cît de departe sînt ele de realitate. De exemplu o marină, din perioada marilor o- landezi, lucrată în mai multe şedinţe în atelier, repre- zintă cu exactitudine istorică flota unui Ruyter, dar plutind sub un cer şi pe o mare sintetice, de o armonie, de o consistenţă a culorilor, care ne încîntă privirea. Dar niciodată ele nu ne declanşează o emoţie reală asemănătoare celei pe care o trăim în faţa mării adevărate.

Această mare a lui Rubens, în marile sale tablouri *Medici,* are aceeaşi valoare ca şi naiadele şi tritonii care înoată în ea; este o alegorie, o splendidă alegorie, o reprezentare a mării — cu atît mai acceptabilă pentru spectatori şi curtezani care, în cea mai mare parte nu văzuseră niciodată marea şi chiar dacă vreodată în viața lor s-ar fi dus să se cufunde în ea, aceasta se întîmpla numai ca un remediu împotriva turbării (cum vedem de pildă citind-o pe M-me de Sevigne, care totuşi venea atît de deseori aproape de ocean; şi chiar Mediterana, despre care ne vorbeşte pe larg, nu este altceva decît un fundal îndepărtat pentru oraşe fortificate, seniori şi trupe regale, cu armurile şi panaşele lor). Pentru acest public, mările lui Rubens sînt singurele potrivite.

Dar există şi altele, pe care nici frecventele noastre vacanțe pe plaje nu ni le pot revela îndeajuns. Chiar astăzi, pentru sufletele celor care se bronzează cu sîrg pe o plajă şi apoi îşi fac baia uneori chiar de două ori pe zi, marea cunoscută este încă o alegorie, diferită de cea convenabilă pentru Maria de Medici; naiadele acestei noi mări alegorice nu mai au o coadă de peşte, ci un bikini. Pentru impresioniştii care pictau marea, ele erau transportate în cabină şi în halat pînă la primele valuri, şi acolo apăreau într-un costum caracteristic, dacă cineva comitea necuviința de a privi picioarele lor goale.

Cîți dintre pictori îndrăznesc să recunoască şi să ne facă să recunoaştem şi noi marea în mările lor realizate în atelier, altminteri decît într-un sistem alegoric euprin- zînd fie vilegiaturişti care populează țărmurile, familii în care tatăl merge în frunte, cu uneltele de pescuit •— apoi vreo trei-patru copii, dintre care cel mai mic ar vrea să se oprească să facă turtițe de nisip; fie, o alegorie severă şi veritabil autohtonă, reprezentată prin acel pescar de la care cumpăram de obicei peşte.

Dar această mare alegorică, pentru a fi socotită mare, trebuie să se

prezinte, fie ca o schiță clasificată şi recunoscută ca atare, fie ca un tablou veritabil, şi în acest caz printr-o serie de frotiuri, sub diferite stări sufleteşti din care primul, poate făcut sub briza mării, iar celelalte în aerul închis al atelierului sau în fața ferestrei lui deschise spre fumul Parisului.

In felul acesta marea seamănă, publicul larg o recunoaşte, prin dubla comparație, cu zilele de plajă şi orele petrecute în muzee, printre tablourile realizate astfel în şedințe succesive. Printre aceste alegorii se poate risipi geniul unui Rubens născîndu-se astfel opere incomparabile. Dar vedem că aceasta este o problemă, o metodă de artă, care are scopurile ei.

Trebuie de asemenea remarcat că atunci cînd ne ocupăm de astfel de reprezentări ale naturii, pe care le-am văzut mereu şi pe care le considerăm oarecum eterne — tot ceea ce se va spune despre aceasta lasă intactă virgi- nitatea şi tainele mării. într-o altă ordine, sînt oameni care au trăit o viață întreagă contemplînd icoanele din piața Saint-Sulpice, pe care Huysmans le numea habot- nicării, fără să-i cunoască pe Dumnezeu. Dar cu idei cam de acest nivel se creează curentele la modă, coteriile, şcolile, care pretind că judecă şi învață pe alții ce trebuie şi ce nu mai trebuie făcut. Trebuie ca artistul să-şi amintească permanent, in orele de oboseală şi de nesiguranță, că dacă pîinea sa depinde, poate, de asemenea gînduri, pîinea sa eternă depinde de tăria de a nu le avea.

2. Retuşurile în pictură

Ne putem chiar întreba dacă merită să diminuezi o greşeală, să adaugi sau să suprimi un detaliu nereuşit. Căci opera nu rezidă în acest amănunt ci în ceva esențial. Este ca şi în cazul fragmentelor adăugate statuilor antice mutilate; ele erau mai complete fără aceste bucăți. Gustul acesta pe baza căruia au fost alcătuite anumite colecții de odinioară ■— de pildă cea mai mare parte a antichităților de la Vatican — părea uneori să se justi- fice; dar cu toate acestea dacă se compară această colecție de antichități completată cu atîtea eforturi, cu una din acele colecții antice la care nimic n-a fost atins, aceasta din urmă e cea care pare mai importantă, căci este mai autentică.

Multe corecturi făcute ulterior „îmbunătăţesc" în acelaşi sens ca şi aceste corecturi de la Vatican. Piatra roasă, mutilată, avea mai mare valoare. Fără îndoială, cel care hotărăşte într-un juriu, sau clientul care cumpără, pot avea privirea atrasă, obsedată, de un anume detaliu care, schimbat, le-ar putea da satisfacţie. Dar nu este vorba nici de a vinde nici de a trece un examen; este vorba de a face operă viabilă şi nimic mai mult.

Anumite retuşuri pot fi de un alt gen, dar acesta este rar şi periculos: ele pot distruge vechea operă, conside- rînd-o doar ca pe un fond gata pregătit, un fel de fundal în tonuri cenuşii. Insă este primejdios să foloseşti fonduri gata pregătite, în tonuri cenuşii. Dacă le făceaţi astăzi, în momentul în care vă creaţi opera, cea pentru care aţi sacrificat vechea operă şi aţi transformat-o într-un simplu fond — aţi fi făcut acest fond cu totul altfel.

Pentru că totul contează într-o operă adevărată: Nu există în ea nimic care să fie o simplă dublură, lucru secundar şi pregătitor; dacă nu, el rămîne secundar, cum ar fi nişte fire de bumbac într-o mătase.

O schiţă rapidă poate place şi poate chiar respira geniul. Un tablou care a costat multe ore şi care are numeroase calităţi, poate fi slab. Şi aceasta, pare-se, pentru că el nu are numai trăsăturile necesare ci şi altele . . .

Fără îndoială, un om poate spune sau picta numai lucruri juste şi cu toate acestea să nu exprime decît un suflet fără mare valoare. Dar să

considerăm totuşi un om de valoare. De exemplu un pictor: el poate face o schiță valoroasă şi altădată să facă un tablou slab. Printre rațiunile acestui fenomen poate fi şi aceasta: fiecare trăsătură a schiței este reuşită în timp ce la tablou, printre mişcările care I-au creat se găsesc unele din acea categorie care-şi ating țelul, iar altele greşite, pe care şi alții au încercat să le prindă, iar altele slabe, inutile fără a fi propriu-zis greşite (dar greşite chiar prin aceasta).

într-un sens, dacă nu pictezi decît în trăsături reuşite, care au în ele o viață reală, o profunzime, chiar dacă tabloul este întrerupt, el este ca o capodoperă antică pe care noi o găsim mutilată. Nu va trebui să-i completăm în maniera acelor seniori şi papi ai Renaşterii. Trebuie să-i primim, aşa cum ar face un arheolog, care se fereşte să repare ceva la acea piatră mutilată.

Dar există aici o problemă aproape tragică. Ea se pune mult mai mult pentru pictură decît pentru poezie; şi aici este una din inferioritățile celei dintâi. Eu pictez marea; vremea rea se întețeşte şi mă sileşte să mă opresc; pictez un model, modelul oboseşte sau are capricii (căci dacă există printre modele unele foarte curajoase, cîte oare ar accepta să se facă recunoscute?). Şi ce să fac? Să las o mare agitată fără spuma care înconjură stîn- cile, să las acpşti ochi fără lumina lor sau chipul acesta, ca mutilat? Mîine va fi altul, eu voi fi altul şi risc să adaug operei mele aceste completări care nu lipsesc în muzeul Vaticanului. Ce să fac?

Aceasta este o problemă profundă, şi, în general, şi în cazul acestei opere ca şi mutilate. Nu trebuie să ne atingem de această operă, din nerăbdare, sau într-un moment de înțelegere redusă, ca şi cînd ar fi vorba de țesutul unui ciorap; ca şi cum, eu această operă, şi cu talentul meu pe care mă bizui în fiece clipă, n-aş avea decît să acționez în chip de proprietar, cu siguranța unui proprietar care dispune aşa cum vrea de obiectele care îi

aparțin. Există, în fiecare operă, ceva divin, care îi aparține doar ei; trebuie să ne apropiem cu pietate ca să aflăm ce va accepta de acum înainte.

Unei mari opere îi pot lipsi multe lucruri care par esențiale dar în realitate nu sînt astfel. Şi poate că dacă ele nu lipseau, n-ar fi fost o mare operă; dacă ele nu sînt esențiale.

Aşa încît nu este vorba de a reprezenta ceea ce toată lumea vede, ci de a descoperi ceea ce este absolut esențial.

Eu ştiu că, dacă privesc ceea ce pictez, mînia mea se găseşte în mod inexplicabil în corespondență cu ceea ce eu văd şi lucrul meu merge înainte pe drumul cel bun, cu condiția de a nu face nimic care să nu corespundă cu ceea ce văd. Şi splendoarea este prezentă atunci cînd sînt atent să văd numai ceea ce este es'ențial; şi să renunț ia tot restul.

Adeseori, ceea ce se predă la cursuri sînt reflecțiile unor oameni care nu ştiu deloc să gîndească, despre o artă pe care ei n-o cunosc, despre această cunoaştere, singura autentică şi care este cunoaşterea maeştrilor. Cei mai mari sînt aproape întotdeauna tăcuți, fie că ei nu ştiu să se exprime în cuvinte, fie că nu o vor. Şi multe lucruri pe care unii le-au spus despre pictură, ca Leonardo, sînt rareori altceva decît nişte note marginale, asemănătoare oarecum cu socotelile pe care le scria pe acelaşi carnet. Se cuvine deci să facem *tabula rasa:* eu pot înțelege ce spun ei; dar nu pot

acorda credit decît la ceea ce voi examina eu însumi.

A picta, înseamnă ia pune tuşe-uri care au fiecare ce ne putem dori mai mult, în acest punct al tabloului: formă şi culoare exactă. A separa noţiunile de „desen" şi „culoare" ar fi o separare de tipul „proză" şi „poezie": creionul este o pensulă puţin cam dură, care conţine un amestec variabil dintr-o anumită nuanţă şi din alb. A face un „desen“ prealabil, cu creion obişnuit sau în sanguină, înseamnă a începe să pictezi şi această culoare se va amesteca cu cele următoare, uneori cu o mare intensitate.

Ceea. ce numim un desen, dacă e bine făcut, este o pictură făcută cu două culori, cea de a doua fiind de obicei apropiată de alb. Această diviziune scolastică s-a întipărit în mintea noastră, anume pentru că se predă mai întîi ,,desenul“ şi apoi „pictura[11]; este numai una dintre primele greşeli oare se învaţă şi care angajează pe aceste căi pe cei care nu posedă o gîndire sau un instinct îndeajuns de puternice.

Ceea ce trebuie să distingem este a picta în sensul despre care tocmai am vorbit — şi toate acele combinaţii ca deal, lac transparent, culori diferite, culoare de fond etc. Acestea sînt operaţiuni de tipul ştersăturilor, cîr- peli, cu deosebirea că, de cele mai adeseori, ştersătura tinde să repare o greşeală, şi pe cît posibil, cu modelul în faţa ochilor, este o slăbiciune căreia i se administrează un tonic; în timp ce toate aceste procedee, adeseori pre-alabile, şi adeseori fără a se observa natura, sînt nişte slăbiciuni introduse gratuit, tehnici despre care se consideră că „fac frumos[11] — şi care supraîncarcă un tablou veritabil, a cărui tehnică este de a realiza cu precizie „frumuseţi bucolice[11], „frumuseţi poetice[11], sau ceea ce se considera a'stfel, în sensul retoricienilor.

... In felul acesta eu văd regăsindu-se în pictură anumite elemente din studiul poeziei: „proză[11] şi „poezie[11]

— „frumuseți poetice[11] etc. Şi, de exemplu, rima se regăseşte în accepțiunea unui oarecare detaliu apărut pe pînză şi căruia trebuie să i se dea un corespondent, detaliu care deseori dă sensul sau îl sugerează. Ceea ce făcea Leonardo, atunci cînd privea norii şi petele de umiditate, pentru a-şi extrage idei, el o făcea totodată în mod evident — şi orice pictor o face în diferite grade — dîndu-se îndărăt şi interpretînd ceea ce se află deja pus pe pînză (adeseori, nu fără o oarecare parte de fericit hazard — dar un mare pictor ştie ce anume este important de păstrat şi de continuat). Acest fapt corespunde cu rima, cu nervura unei camee etc.

Şi, la fel oa în poetică şi retorică, nu trebuie să dăm mai multă crezare învățămintelor despre desen şi pictură, datînd din era regulilor şi a codurilor; sau cel puțin trebuie să fii sigur că ştii să alegi, după propria ta alegere lirică.

Fiecare tuşă trebuie să fie pe cît posibil de exactă, din toate punctele de vedere. Cum sensul unei tuşe se schimbă, datorită tuşelor următoare, va trebui, pentru menținerea echilibrului, să reexaminăm în mod constant ceea ce se află deja pe pînză; de aici, deseori, sînt adăugate alte tuşe, uneori peste cea dintîi şi în acest caz adeseori transparente, pentru a se păstra forma. Altele sînt aproximații succesive.

Dar să evităm acele gesturi care n-ar fi întotdeauna cele mai exacte: ca de exemplu un fond, care ar fi o simplă colorare, în alb, în scopul de a face mai exact în continuare şi prin suprapuneri. Fără îndoială, îndeosebi în anumite zone secundare, o pictură grosieră şi rapidă poate ajuta în a face să se vadă mai repede ansamblul, în a da dintr-o dată o mai justă semnificație anumitor tuşe, care n-ar avea această semnificație dacă tabloul, fie chiar prin această pictură rapidă, n-ar fi fost deja schițat. Aceasta nu înseamnă a pregăti un lucru pe care nu îndrăzneşti să-i faci direct: înseamnă dimpotrivă a merge mai departe spre țintă.

Tot astfel, par dăunătoare procedeele, acele tuşe-vir- gule ale lui Van Gogh (şi prin aceasta false), descompunerile de culori ale impresioniştilor şi neoimpresioniş- tilor. Acestea nu sînt tuşe care urmăresc să fie întotdea-una pe cît posibil de exacte: ele sînt tuşe false, adoptate din principiu de şcoală, din ştiință rău înțeleasă.

Deci, fiecare tuşă pe cît posibil de justă va fi făcută după ce s-a contemplat cu atenție natura. Nici o clipă nu e bine să pictezi din inspirație. Şi această continuă exactitudine n-are nici o legătură cu fotografia: pictorul pictează realmente ceea ce îl atrage în întinsa cîmpie a lumii: el pictează aşa cum pasărea ciuguleşte; şi nu ia decît ceea ce convine instinctului său.

Tot restul este minciună, teorie oarbă. Teoria inteligentă trebuie să permită să nu se facă decît acest lucru: gesturi adevărate. Vulturul găseşte ceea ce se cuvine vulturului; găina ceea ce este pentru găină; şi dacă eşti găină şi evadînd vrei să faci pictură de vultur, va fi doar o minciună şi ea nu va înşela decît pe acei, e drept nenumărați, care nu simt aceste lucruri.

Şi aici, ca şi în poezie: dacă visezi spre înălţimi trebuie în prealabil să te cauţi pe tine însuţi. Altminteri nu.

eşti decît o găină care ar picta o găină dacă ea ar fi adevărată şi care zgîrie zadarnic pînza, pentru a face să apară pe ea, cu ajutorul retuşurilor, imaginea unui vultur.

Ceea ce nu are nici măcar farmecul naivității, pe care I-ar fi păstrat pictînd fără toate aceste minciuni: e adevărat că n-ar fi fost decît pictura unei găini. Dar, pentru aceasta nu există decît un remediu, acela de a schimba pictorul, dacă este posibil.

Deci, să pictăm întotdeauna exact, în modul cel mai direct şi păstrînd această exactitate chiar prin aproximații şi noi tuşe suprapuse, adeseori transparente. Să nu facem nimic cu ochii închişi, să evităm tuşele de umplutură, fabricate, fără semnificație prin ele însele.

Capitolul XVI

UNIVERSALITATE ŞI DIVIZIUNI NATURALE

1. Metoda diviziunilor naturale

Omul creator, geniul, tinde în mod necesar, prin chiar natura sa, la

universalitate. El trebuie în mod necesar să fie în măsură să judece totul singur, fără să accepte nici o prejudecată. El este un ghid al speciei umane, el conduce, el trebuie deci să îmbrăţişeze, cu privirea lui, tot spaţiul.

De exemplu, dacă analizăm muzica, ea apare delimitată în fapt: ea este ceea ce ocupă, în fiecare duminică o orchestră oarecare şi publicul său etc. Un copil, genial sau nu, este instruit să accepte în primul rînd aceste limite; să se perfecţioneze în această profesie şi această specialitate.

Dintr-un punct de vedere mai elevat, ■— şi care repune totul în discuţie a gîndi profund muzica, fie la mod liric, fie pentru a o cunoaşte aşa cum Da Vinci încerca să cunoască şi pictura, atunci cînd cerceta, de pildă, raţiunile ei ştiinţifice — muzica se găseşte legată de poezie, de ştiinţă etc. Un spirit creator, care vrea să fie stănpîn pe domeniul său, nu neglijează nici o posibilitate, şi se vede împins spre universalitate de cunoştinţele şi de, instinctul său. în acel moment el nu mai este doar un elev al oamenilor, care intră în una din şcolile acestora; el se comportă ca un om singur, care ar purta singur povara omenirii, şi căruia i-ar fi încredinţată misiunea de a descoperi zeii săi necunoscuţi.

Fără îndoială, el este în primul rînd creator în muzică, acesta este punctul din care el va tinde să devină universal, după cum Leonardo Da Vinci a pornit de la pictură.

Unii, totuşi, nu parvin la aceasta. Viaţa, împrejurările, îi obligă să meargă mult mai repede. Natura lor nu se poate dezvolta conform tuturor tendinţelor lor: omul de geniu este obligat să se mutileze, să se dezintereseze de anumite probleme care pe drept i-ar aparţine, să se mulţumească cu o cultură redusă. Ce va face Mozart, sărac, hărţuit de îndatoririle sale imediate, într-o societate extrem de muzicală, desigur, dar care aşteaptă de la el să organizeze distracţii în spatele porţii arhiepiscopului din Salzburg, cînd el, copleşit numai de acele sarcini pe care i-a fost permis să şi le asume în viaţă, a murit la datorie la 37 de ani?

însă, în anumite circumstanţe mai favorabile, putem vedea un geniu tinzând spre alte cunoaşteri şi dezvoltînd universalitatea virtuală care exista în el. Wagner, deşi brutalizat de viaţă şi pradă unor sarcini imediate, găseşte totuşi, în momentele bune ale sănătăţii sale sau în împrejurări mai favorabile, puterea de a se dezvolta într-o mai mare măsură, conform tendinţelor universale înnăscute ale geniului. El îmbină poezia şi muzica şi îşi pune probleme filosofice. Un Leonardo Da Vinci, un Michelangelo, se pot dezvolta în direcţii multiple; desigur fără a fi vreodată vorba de a totaliza cunoştinţe în maniera unui spirit enciclopedic. Este vorba de un spirit uman care, atunci cînd împrejurările nu sînt deloc potrivnice, nu se dezinteresează de problemele sau potentele spiritului uman, care ar părea în mod greşit curiozităţi nejustificate, aflîndu-se în afara domeniului specialităţii sale, în care el trebuie să se dovedească cel mai bun specialist posibil. Pentru Da Vinci, aceste potenţe sînt cele ale unui pictor; şi el, la rîndul său, credea că nu poţi fi un bun pictor decît fiind universal.

Universalitatea este singura care permite, de pildă, de a pune problema limbajului în ansamblul său. Ea singură permite a se discerne diviziunile naturale ale acestuia şi a nu se supune diviziunilor arbitrare care ar putea fi folosite doar dintr-o obişnuinţă tradiţională.

Aşadar, această universalitate este indispensabilă şi pentru a institui studiul limbajului şi pentru a demonstra teoria alegerii, pentru cunoaşterea clasificării şi a ierarhiei alegerilor.

Ea nu reprezintă luxul unui spirit care se supraîncarcă ci este instrumentul necesar al unui spirit care, mai mult decît oricare altul, trebuie să ştie să se descarce de tot ceea ce nu este esențial.

Este contrariul unui spirit enciclopedic care purcede prin acceptarea tuturor diviziunilor arbitrare deja existente, prin acumularea lor pe acelaşi plan. Aici este în mod constant vorba de alegere, ceea ce obligă întotdeauna la a respinge şi a accepta ca urmare a unei selecții severe şi nu de a accepta totul cu pasivitatea unei plăci de gramofon nelimitată.

Spiritul enciclopedic este un spirit de supunere, cel al unui sclav cu memorie nelimitată sau care se bizuie pe o astfel de memorie. Spiritul universal este un spirit de orientare, de conducere.

Departe de a se putea identifica vreodată cu o maşină, de categoria placă de gramofon sau maşină de calculat, el reprezintă culmea cea mai înaltă a acestei puteri selective a biosferei.

Dar mai cu seamă, fie că are sau nu o memorie puternică, el îi cunoaşte limitele şi în mod instinctiv le simte; astfel încît el este incapabil de a o încărca cu nenumărate lucruri care ar fi inutile pentru profundele dispoziţii selective cu care este însărcinat.

Metoda diviziunilor naturale, aplicată problemelor celor mai profunde, conduce la universalitate. Se readuc în discuţie graniţele tradiţionale; şi se simte că, pentru a vedea adevăratele diviziuni ale peisajului, trebuie să priveşti mai de sus, să priveşti mai departe, să ai o privire de ansamblu.

De exemplu, se poate pleca de la această problemă veche şi de ordin literar, versul, metrica. Iată un text de Pindar, despre care sîntem de acord în a recunoaşte că este în versuri; pentru că ni se repetă din antichitate că Pindar este poet şi deci scrie în versuri. Totuşi, trebuie să ştim în aceste texte în care se repetă suite de silabe lungi şi scurte, unde se termină un vers şi cum să-i despărţim în picioare. De exemplu, aceeaşi suită poate fi despărţită în dactili-uu, sau în anapeşti *uu*-.

Dacă pun principiul de a evita orice diviziune arbitrară, autoritatea foarfecelor care au decupat acest text

— oricît de mari ar fi numele lui Boeckh, Hermann, Wila- mowitz ■— nu-mi poate da nici o siguranţă. Această problemă nu aparţine de o autoritate, oricît de legitimă ar fi ea; trebuie sau să nu împărţim deloc, sau să găsim

modalitatea de a dovedi că nu este vorba de o diviziune arbitrară; şi în consecinţă formula „după cum a spus Wila- mowitz“ nu poate fi invocată.

Dar oare ce anume studiez acum? In programa şcolară aflu ce este poezia, prin opoziţie cu proza. Insă o asemenea diviziune nu este arbitrară? Ceea ce eu ştiu în primul rînd este că „proză“ şi „poezie“ sînt limbaj. Trebuie să caut diviziunile nearbitrare ale limbajului.

Dar atunci cînd caut să clasez anumite figuri, cum sînt triunghiul, cercul, elipsa, mă aflu în situaţia de a fi dovedit că cercul, elipsa, parabola se clasează împreună ca secţiuni ale conului. Or, acestea sînt elemente de limbaj; şi atunci cînd le clasez corect, eu fac „matematică". Sînt deci si'lit să accept această diviziune arbitrară care mă 'Obligă să privesc subiectul meu „poezie[44] ca fiind de ordin „literar[14] şi nu ştiinţific?

Ceea ce înseamnă: eu nu ştiu încă ce metodă mă va descurca în problema ce-mi stă în faţă. şi care constă în a clasa elemente de limbaj. Eu ştiu, pe de altă parte, că o astfel de clasificare de elemente 'ale limbajului a reuşit foarte bine; însă n-am dreptul de a o utiliza, nici de a mă inspira din ea, cu riscul unui scandal; problema mea este de ordin „literar[44], trebuie deci să nu amestec ceva ce nu este literar ci ştiinţific; persoanele autorizate în acest domeniu s-au ferit întotdeauna s-o facă şi ele vor fi pe drept cuvînt iritate dacă în loc să mă înarmez ca şi ele în exclusivitate cu o formaţie literară, eu fac ştiinţă la Facultatea de litere.

Şi cu toate acestea metoda diviziunilor naturale ne obligă să punem din nou în discuţie nu numai modul de a împărţi versul sau de a împărţi strofa în versuri. Ea aduce din nou în dezbatere diviziunea dintre „proză[41] şi „poezie[41], şi îi substituie o cercetare a diviziunilor naturale ale limbajului. Ea nu admite frontiere în care, sub denumirea de lingvistică, se izola studierea limbajului — men- ţinînd-o în cadrul Facultăţii de litere, prin opoziţie cu cel al Facultăţii de ştiinţe.

Se vede însă cum orice problemă, dirijată în acest mod, necesită o cultură universală.

Să considerăm poezia ca fiind o operă edificată prin cuvinte. Care este locul său printre celelalte opere construite din cuvinte?

Diviziunile arbitrare, admise odinioară, nu pun problemele în acest fel. Ele consideră, în sînul literaturii, genurile; printre care poezia este constituită de genurile în „versuri[11] iar aceste genuri formează o pleiadă a cărei singură unitate o constituie acest element artificial, definiţia versului. Şi această diviziune a genurilor a fost extinsă la pictură.

Să încercăm să ne întoarcem la realităţile profunde. „Literatura" nu mă satisface: ce este literatura? Iată definiţii şi mai înguste decît „genuri" şi „vers". Căci, pentru alegerea acestor obiecte se folosesc criterii superficiale.

Lucrările științifice ale lui Pascal, de pildă, trebuie privite ca fiind literatură? Şi dacă de obicei nu sînt clasificate astfel, pentru ce aceste lucrări teologice, *Scrisorile provinciale,* sînt cu uşurință clasificate ca literatură? Pentru că pe vremea aceea publicul se pasiona de teologie şi nu de ştiințe; în timp ce, dimpotrivă, publicul nostru de azi citeşte Jeans, Eddington — aceasta este oare literatură? Iar texul filmelor sonore este şi el literatură?

Numai considerînd limbajul în ansamblul său, şi cei doi poli ai săi, observăm locul poeziei printre operele alcătuite din cuvinte.

Aşadar nu este numai vorba de a clasifica poezia printre celelalte producții literare; ci de a o clasifica printre toate produsele gîndirii umane, în primul rînd printre acelea care se exprimă prin cuvinte şi printre acestea sînt ştiința, filosofia, morala, şi apoi printre celelalte opere ale gîndirii umane (pictură, muzică) la care vom vedea, în curînd, unele echivalențe cu domeniul cuvintelor.

în toate acestea urmează să alegem diversele categorii realizate datorită limbajului, recunoscînd diviziunile naturale care pot genera clasificarea şi ierarhia elementelor astfel clasificate.

Urmează, de asemenea, în cazul lucrărilor mixte, cum sînt numeroase romane, să discernem această natură mixtă şi rolul poeziei printre

elementele care o însoțesc.

Analiza mea asupra lucrării *Atala* reprezintă, dintr-un anumit punct de vedere, un astfel de efort de discernă- mînt. Metodele de analiză care sînt indicate aici, de exemplu examinare'a mişcărilor libere şi a mişcărilor silite, se extind şi la pictură şi la toate artele.

Vedem, de asemenea, în toate artele, acelaşi rol al polului liric, echivalentul analizei fundamentale a limbajului.

Dacă poezia apare lui Leonardo Da Vinci ca inferioară picturii, el se gîndeşte desigur la poezia de curte, la încercările epice ale timpului său. El nu cunoştea deloc anticii; în jurul lui, dealtfel, pictura era mult superioară poeziei. în sfârşit, el nu cunoştea poezia ca experiență directă, acest sens îi lipsea, în timp ce po-seda în cea mai mare măsură sensul picturii. Astfel, el crede că observă un fapt şi încearcă să-i explice. Este însă greu de păstrat ierarhia stabilită de Leonardo Da Vinci.

Fără îndoială, oamenii privesc ca un miracol faptul că unul dintre ei compune muzică frumoasă sau un tablou frumos şi faptul că aceste lucruri, la care ne gîndim atît de puțin, şi de care muritorii de rînd nu se ocupă niciodată, pot deveni, în mîinile unui tînăr, creații atît de impresionante.

Tînărul care părea că nu se deosebeşte de ceilalţi şi destinat să-şi cîştige viaţa pe aceleaşi căi, lasă totul la o parte pentru a valorifica un dar atît de rar.

Dar miracolul pare încă mai divin atunci cînd un om ca toţi ceilalţi, fără a se înarma cu nimic deosebit faţă de ceea ce posedă restul mulţimii pentru nevoile sale de zi de zi, comunică la ceea ce este cel mai comun tuturor, limbajului, această lumină sublimă pe care pictorul sau muzicianul o realizează cu lucruri pe care mulţimea nu le foloseşte.

Cum aceste cuvinte, care servesc tuturor de-a lungul zilelor lor, se înflăcărează deodată la unul singur; şi mulţi oameni, care resimt imediat miracolul, nu sînt tentaţi să-i diminueze, în ciuda geloziei înnăscute a oamenilor? Ei admit această superioritate, ca păstorii şi magii care asistă la naşterea unui copil, aşa cum se nasc pretutindeni, şi îl recunosc ca divin. în afară de acei oameni, adeseori în mod ciudat corupţi de o constantă simonie, oamenii de litere ■— mulţimea inocentă, sau mai curând unul sau altul din oamenii care o compun, această mulţime mereu aceeaşi care se întâlneşte pe Via Apia, recunoaşte îndată miracolul, fie că el s-a produs astăzi sau că s-a petrecut în urmă cu multe secole.

Cum de aceste cuvinte ale tuturor, legate între ele' în chipul cel mai simplu şi cel mai banal — şi miracolul este cu atît mai puternic cu cît locul comun este mai banal, cuvîntul atît de simplu şi de direct că nu s-ar putea merge mai drept, cu mai puţine ornamente, la acel ceva ce se găsea pe buzele tuturor, sau cel puţin în adîn- cul fiecăruia •— cum oare au ştiut să le alcătuiască astfel? Prin ce inteligenţă a nimănui?

Se pare deci că zeii au vorbit ca şi sibilelor. Entuziasm, nebunie divină? Omul care a făcut acest lucru — şi e cu atît mai adevărat cu cît are mai mare putere — nu are nimic care să-i apropie de nebunie, decît faptul că nu este ca toţi ceilalţi atunci cînd vorbeşte astfel. El este, în toate privinţele omul cel mai măsurat, este măsura însăşi a omului, are calităţile tuturor, mai puternice şi mai mature, mai bine chibzuite; el este însăşi sănătatea speciei umane şi nu rătăcirea şi nebunia acesteia.

într-un cuvînt, el este omul care îşi măsoară cel mai bine limbajul, la care graiul omenesc este mai înţelept, fără nici o fisură; prin el, acest grai atinge perfecţiunea, proprietatea naturii sale şi nu o oarecare aberaţie.

Dar nu există nimic pe pămînt care prin natura sa să fie superior limbajului, nici bucăţi de lemn sau marmură, nici culori, nici dulce geamăt de coarde, nimic care prin natura sa să fie minunat ca limbajul, nimic care să-i depăşească din punct de vedere al menirii noastre; căci atunci cînd el capătă strălucirea sa cea mai pură, omul realizează cea mai de seamă operă a sa. De aceea studiul limbajului alcătuieşte introducerea naturală la cea a tuturor artelor.

Am arătat că un caracter esenţial al domeniului estetic care cuprinde muzica şi limbajul este acela de a fi un domeniu sonor abstract. El este format din invariante care se realizează într-o infinitate de variaţiuni sonore concrete. Există o infinitate de realizări sonore ale aceleiaşi simfonii, ale aceluiaşi poem.

Aici este ceea ce explică de ce acustica are puţină influenţă asupra problemelor centrale ale acestui domeniu. Din raţiuni şi mai puternice, nu se poate face nimic aici cu noţiuni superficiale de acustică: cum au fost eforturile foneticii experimentale în dispută cu problema ritmului.

In lucrările mele, eu am studiat ritmurile, sub înfăţişarea lor cea mai generală de numere regulate, în domeniul sunetelor.

Acest domeniu apare ca unul şi, în continuare, există raţiuni pentru a-l îngloba în întregime într-un acelaşi studiu, prin chiar definiţia sa: elementul ritmurilor este pretutindeni sunetul.

Pretutindeni, sunetul se va analiza în acelaşi mod în factori de ritm. Fie că este la începutul muzicii, sau al unei lucrări ritmice oarecare, pretutindeni va trebui să se aibă în vedere numărul sunetelor, durata lor, înălţimile, timbrul, intensităţile lor. Ca urmare, vor exista, de drept, cinci cadenţe componente: aritmetică prozodică, a înălţimilor, a timbrelor, şi în sfîrşit a accentelor de intensitate sau tonice.

Sunetul va transmite acestui domeniu un gen de omogenitate: natura sa subtilă, de o remarcabilă şi liberă supleţe, deosebeşte imediat ceea ce se poate realiza din sunete de ceea ce se poate realiza din cărămizi.

In sfîrşit, sunetul are ceva foarte apropiat uman; chiar izvorît din flaut sau violoncel el pare ca o prelungire a mişcărilor noastre. Mobil şi uman el are o semnificaţie a numerelor mai apropiate de dans decît de cele ale maselor arhitecturale.

Dar aici se opreşte, cu aproximaţie, omogenitatea domeniului sonor.

Clasificarea în factori de ritm este pretutindeni aceeaşi şi aceleaşi cadenţe există de drept. De fapt, unele dintre ele apar din capul locului neglijabile: ele nu sînt aceleaşi pentru muzică şi pentru vorbire.

Dacă dorim să studiem temele muzicale cu ajutorul numerelor va trebui ca aceste numere să comporte notaţia înălţimilor, foarte importantă în muzică. Dacă este vorba de cuvînt (cel puţin într-o limbă ca franceza) ritmurile obţinute cu ajutorul înălţimilor vor apărea în întregime teoretice şi completamente neglijabile în practică. Şi invers, timbrul nu are nici o importanţă pentru definirea unei teme muzicale ci numai pentru a o colora. Le putem omite într-o notaţie numerică. Dar ele au un rol foarte important în definirea cuvintelor, rol care se

traduce şi printr-o mare importanţă ritmică: rima, de exemplu, este una din bazele versului francez.

Regăsim omogenitatea domeniului muzică-cuvînt, atunci cînd examinăm problema accentelor de intensitate: se pare că ritmurile tonice sînt constituantele primordiale ale temelor[36].

Din punctul de vedere al mişcării libere, domeniul se scindează. Muzica se va întîlni cu arhitectura. Aici „ideile din sunet" şi „ideile din piatră" îşi realizează cifrele în funcţie de ele însele.

Sunetele, în vorbire, dobîndesc foarte rar o asemenea independenţă şi niciodată completă. într-un discurs cu o linie logică foarte riguroasă, cum s-ar putea produce mişcarea sunetelor în funcţie de ea însăşi iar ritmurile să cristalizeze în voie?

36 A se vedea mai departe, Capitolul XX.

Dacă examinăm rolul timpului, domeniul sonor se scindează din nou şi de data aceasta cuvîntul e'ste cel care va întîlni dansul.

Uneori arhitectura a fost clasificată printre artele spaţiului, iar muzica şi pictura printre artele timpului. Acest clasament este pripit.

Dacă aprofundăm problema vedem mai întîi cum arhitectura devine şi ea o artă a timpului. Ea îşi desfăşoară ritmurile în timp, de vreme ce motivele unei faţade de arhitectură sînt cuprinse cu privirea prin mişcare, se perindă pe retină în momente diferite.

Iar dacă aprofundăm şi mai mult, revenim aproape la poziţiile iniţiale, dar cu un alt principiu de clasificare. Arhitectura rămîne o artă a spaţiului. Dar acest spaţiu se deosebeşte de timp prin reversibilitatea sa.

Mai exact, nu trebuie să privim către timp şi spaţiu, ci către două noţiuni mai precise pe care le putem deduce din ele: cea de reversibil, analoagă cu spaţiul; şi cea de ireversibil, analoagă duratei.

O muzică ascultată (şi nu o muzică pentru ochi, o muzică pusă pe hîrtie) se va desfăşura în durată şi în durată se va supune ea principiului simetriei[37]. Simetriile pe care acest principiu permite a le prevedea, proiectate în spaţiu vor apărea deformate. Desigur, în muzică, întîl- nim şi muzică pentru ochi, muzică realmente spaţială: ea se traduce în teme urmate de simetricul lor precis, tema inversată; în acele fugi urmate de imaginea lor exactă dintr-o oglindă, „l'inversione della fuga" etc. Dar în muzica aceea care uită de hîrtia scrisă (am spune uneori succese de şcoală), in muzica ce urmează o amplă frământare interioară, imaginea din oglindă apare deformată şi contrasă, -dacă privim această oglindă urmărind spaţiul.

Cu toate că temele arhitecturale se imprimă pe retină urmând o succesiune in timp, această succesiune este întotdeauna controlabilă printr-o succesiune inversată. A- ceasta restabileşte simetriile spaţial exacte. Cu alte cuvinte, lectura unui text arhitectural este reversibilă: după ce am citit o faţadă parcurgînd-o din ochi de la stingă la dreapta, o putem citi din nou de la dreapta spre stânga, în orice caz, ne iputem opri în această lectură şi oscila în ambele sensuri asupra unui anumit punct. Simetriile prevăzute de principiu trebuie, din motiv de

37 A se vedea mai departe, Capitolul XVIII.

simetrie, se va spune, să fie exacte în sensul obişnuit, spaţial.

Se observă atunci că textele literare urmează mai degrabă arhitectura decît muzica. Ele, de asemenea, sînt spaţiale căci şi ele sînt într-un anumit sens reversibile. Le recitim, ne oprim şi reluăm şi după ce am terminat lectura, le privim pe pagină aproape ca şi cum am privi materia. Versurile trebuie să fie egale şi chiar rimele lor trebuie să ofere ochilor acelaşi desen. Profesorii de retorică dau indicaţia de a alcătui alineate care se echilibrează şi această disciplină devine obicei, apoi principiu important de estetică. Desigur, dacă ar fi vorba de un cuvînt elocvent, de o mişcare violentă, foarte depărtată de orice material de scriere, ne-am putea aştepta să vedem apărînd, cel puţin în liniile importante ale structurii, simetrii deformate ca cele ale muzicii. în general şi pe plan local constatăm că acestea sînt simetrii exacte, ca în arhitectură.

Această traducere a ideilor de timp şi de spaţiu în idei de ireversibil şi de reversibil, tinde după cum vedem, să apropie arhitectura de poezia vorbită, şi pe de altă parte să apropie muzica de dans. Există dealtfel, în muzică fenomene ce se pot apropia de primul grup: de exemplu muzica pentru ochi, simetriile exacte adeseori observate în contrapunct. Pe de altă parte, noi apropiem de muzică şi de dans mişcările de cuvinte care s-ar îndepărta considerabil de orice disciplină de scriere.

Aceste cîteva observații arată în ce anume este unitar domeniul ritmurilor sonore şi unde anume el încetează a mai avea această unitate. Pentru a o regăsi ,şi a considera sintetic problema, vedem că studiul ritmurilor, extins la muzică şi la ritmurile vorbite, reprezintă în realitate o limitare. Oricum, dacă ni se pare dificil să studiem în ansamblul său domeniul ritmurilor, ideea unității sale nu trebuie să ne părăsească nici o clipă.

Dealtfel, tocmai pentru că domeniul sonor se scindează uneori în secțiuni care vor întîlni, una dansul, iar cealaltă artele plastice, şi aceasta în mod diferit, un studiu sistematic al domeniului sonor poate fi o introducere la toate celelalte.

Capitolul XVII METODA CLASIFICĂRILOR COMPLETE

1. Diviziuni naturale şi clasificări complete

Aşadar, orice studiu pe care îl vom întreprinde se găseşte de la început pînă la sfîrşit descompus în două domenii.

Unul din aceste domenii corespunde limbajului liric. El nu este accesibil fizicianului dar poetul este aici la el acasă. Criteriile care operează clasificări în acest domeniu nu se pot defini in limbaj ştiinţific; numai clasificările odată efectuate pot fi indicate cu ajutorul acestui ultim limbaj. Alegerile sînt şi ele alegeri lirice, corespun- zînd unor cuvinte ca „frumos“, „trist".

Am numit Elector personajul care efectuează aceste alegeri. El simbolizează operaţiunile care sînt proprii poetului, artistului sau mai general acelora care efectuează alegeri de această categorie; fapt care se întîmplă cînd folosim cuvinte din limbajul uman care nu aparţin acestui domeniu restrîns care este limbajul ştiinţific. Aşadar, pe de o parte, există domeniul liric căruia îi este ataşat un Elector.

Celălalt domeniu este cel al limbajului ştiinţific. Aici clasificările rezultă din alegeri exprimabile în limbaj ştiinţific. In acest domeniu operează un personaj pe care noi l-am numit Observatorul: acesta va fi un fizician, un matematician sau, mai general, oricine nu se foloseşte decît de domeniul restrâns al limbajului ştiinţific.

Astfel orice problemă de artă se descompune pentru noi în

două domenii. Reamintim aceasta, sooţînd în evidenţă demersurile respective ale Observatorului şi ale Electorului.

Aceste două personaje reprezintă, de fapt, un fel de poet generalizat şi de fizician generalizat; această definiţie generalizată fiind, dealtfel, mult mai precisă decît cazurile particulare pe care le înglobează deoarece ea este întemeiată pe un lucru foarte concret, limbajul; şi deoarece ea rezultă dintr-o analiză fundamentală a limbajului, definită perfect.

Să luăm, de exemplu, cuvîntul „ritmat". Dacă întrebăm un muzician dacă această noţiune are un sens pentru el putem fi siguri dinainte că are. Dacă-l întrebăm ce înseamnă ea, şi dacă el este un spirit viu şi original, el ne va putea da pe loc o semnificaţie foarte frumoasă sau chiar o jumătate de duzină. Sau foarte simplu ne va cita una pe care o ştie de la un gramatician sau de la un filosof.

Există o infinitate de definiţii ale ritmului; şi orice om onest care se pretinde cît de cît umanist, a adăugat în viaţa lui ‘o plachetă de versuri şi cîteva definiţii la tezaurul deja existent.

Numai că, ele au exact aceeaşi valoare ca aceea pe care o obținem dacă ne aşezăm puțin la soare după care ne întoarcem cu o definiție a luminii.

Muzicianul sau poetul nostru — Electorul — ştie cînd are senzația ritmului şi cînd nu o are.

Şi noi ştim de acum înainte că aceasta este o alegere de ordinul limbajului liric; al cărui criteriu nu este susceptibil de o definiție în limbaj ştiințific; singurul tip de definiție care nu este iluzoriu.

Noi observăm alegerea lirică a Electorului, clasificările pe care laiceista le realizează. Numai la capătul unor lungi şi ample cercetări asupra clasificărilor operate de Elector poate Observatorul enunța concluziile sale, în limbaj ştiințific.

Metoda fundamentală consideră, pe de o parte, domeniul liric, în care Electorul efectuează alegerea a ceea ce este „ritmat" şi ceea ce este neritmat. Pe de altă parte ea studiază dacă acestei clasificări, astfel realizate, nu-i corespunde o clasificare independentă de Elector şi a cărei determinare să fie în limbaj ştiinţific.

Iată faptele în a căror prezenţă ne aflăm. Ne găsim, pentru moment, în prezenţa structurilor sonore. Constatăm că anumiţi oameni, de acord sau nu între ei, clasează aceste structuri în două categorii: unele în care ei recunosc că există „ritm" altele în care nu există.

Noi nu vom intra dealtfel aici în detalii asupra metodei, examinînd cum am făcut-o altădată, mai întîi cazu'l unui Elector unic, apoi al mai multora. Putem lua informaţiile care ne sînt furnizate, într-un mod mai grosier, punînd pur şi simplu de o parte ceea ce este ritmat, de cealaltă, ceea ce nu este ritmat.

întrebarea noastră, „ce este ritmul?[11] poate fi deci pusă în modul următor. Iată un criteriu, nedefinitul în limbaj ştiinţific

care realizează clasificări: să-i numim „ritmul L". Există oare în limbajul ştiinţific, un criteriu care să fie susceptibil de a realiza aceleaşi clasificări?

Principiul de corespondenţă[38] ne face într-adevăr să prevedem că acestei clasificări esenţiale, datorate alegerii lirice, trebuie să-i corespundă o clasificare rezultînd dintr-un criteriu în limbaj ştiinţific.

Şi putem considera clasificarea în' „ritmat[11] şi non-rit- mat ca esenţială prin aceea că o regăsim pretutindeni: vom vorbi de ritm în lirismul grec, vechi de peste două milenii, ca şi în muzica modernă sau în lirismul în limba franceză. Astfel, putem prevedea că vom sfîrşi prin a găsi

o clasificare în limbaj ştiinţific care să-i corespundă; dar pentru moment ne aflăm încă în situaţia de a o -căuta.

38 Vezi mai suis, p. 178.

Vom scurta calea utilizînd pentru a doua oară principiul de corespondență, însă în sens invers. Iată cum: Noi ştim, pentru moment, că ceea ce este ritmat este un fenomen care corespunde cu prezența unor anumite structuri sonore, necunoscute încă; dar foarte probabil de specii foarte diferite; pentru că, aşa cum tocmai am amintit, se produce ritm cu ocazia unor scrieri în greacă sau franceză, sau în sonate etc.

Vom căuta o clasificare esențială a structurilor sonore, formidabilă prin mijlocirea unor criterii în limbaj ştiințific. Principiul de corespondență prevede că o astfel de clasificare va avea drept corespondență o clasificare în domeniul limbajului liric.

Să ne înțelegem bine. Ar însemna că clasăm structurile sonore printr-un criteriu existent în limbaj ştiințific dacă am clasifica, pe de o parte, pe cele a căror intensitate nu este nici un moment superioară a 10 decibeli, şi, pe de altă parte, pe celelalte. O asemenea clasificare nu are nimic esențial şi în acest caz nu se obține nimic din principiul de corespondență.

Vom căuta, dimpotrivă, o clasificare completă a structurilor sonore. In cazul acesta va fi ceva esențial, fundamental, iar

principiul de corespondență își va găsi aplicarea.

Elementul fizic -pe care-l întîlnim în primul rînd. este „sunetul fizic“. Acesta este de fapt o anumită mişcare, avînd ca origine, de exemplu, o coardă vibrantă. Această mişcare este apoi o vibrație a aerului. In sfîrşit, dacă el întîlneşte o ureche, realizează aici un „sunet înțeles“.

Fizica ne oferă o clasificare relativă a sunetului fizic. Analiza acestuia a fost făcută în felul următor: vibrația care îl constituie poate dura mai mult sau mai puțin, ceea ce vom distinge prin denumirea de „durată fizică[11]. Energia vibrației poate fi mai mare sau mai mică: această însuşire este intensitatea fizică. Această mişcare periodică poate cuprinde mai multe sau mai puține perioade pe secundă: fenomen pe care îl denumim „înălțimea fizică[11]. In sfîrşit forma arcadelor acestei mişcări periodice poate varia şi ea: să numim această variație „timbrul fizic[11].

Problemele pe care ni le punem nu sînt referitoare la un sunet izolat, ci la structuri de sunete. De exemplu, Electorul nu simte nici un ritm cu prilejul unui sunet izolat. Ceea ce trebuie deci să realizăm este o clasificare completă a structurilor sonore.

Să considerăm aşadar, cu ajutorul limbajului ştiinţific, toate structurile realizabile prin sunete. Ele au toate aceeaşi „cărămidă" la bază, sunetul. Două sunete fizice pot diferi, după cum am văzut mai sus, prin durata, intensitatea, înălţimea, timbrul lor; fără a analiza mai mult această ultimă caracteristică, grupăm sub această etichetă, pentru a încheia clasificarea referitoare la sunetul izolat, diferenţele care nu aparţin de cele trei caractere precedente.

Fiecăruia din cele patru caractere precedente, îi va corespunde deci o categorie de structuri. De exemplu, să examinăm sunete cu totul identice, dar diferite ca intensităţi. Putem să obţinem construcţii diferite dacă aşezăm diferit aceste două feluri de cărămizi albe şi negre.

Această clasificare a structurilor este incompletă. Pentru a o transforma într-o clasificare completă trebuie să adăugăm celor patru categorii, corespunzătoare diferitelor caracteristici ale unei cărămizi, o a cincea clasă, care se naşte din pluralitatea cărămizilor. Se poate, de pildă, construi un „zid“ ale cărui şiruri verticale să se compună alternativ din stive de zece, apoi de douăsprezece cărămizi, cu alte cuvinte, din grupuri de zece, apoi de douăsprezece sunete.

Avem acum o clasificare completă a structurilor elementare. în acest caz nu întîlnim decît omogenitate. Aceste cinci categorii sînt tipurile cele mai simple, cele la care găsim un minimum de varietate, de organizare.

Pornind de la aceste cinci tipuri de structuri simple, se pot obține, prin compunere, structuri mixte şi se poate alcătui tabloul tuturor combinațiilor.

Ceea ce ne interesează pentru moment, este faptul că am stabilit, în domeniul limbajului ştiințific o clasificare esențială: o clasificare completă a structurilor sonore. Principiul corespondenței ne permite deci să prevedem că în domeniul limbajului liric îi va corespunde o clasificare prin selecție lirică.

2. Instrumente de analiză şi previziune în estetică

Dacă am reuşit să realizăm, în domeniul limbajului ştiințific, o clasificare completă ca cea precedentă, principiul de corespondență o transformă în instrument estetic şi prevede că ea determină şi o clasificare a domeniului liric, şi instrumentul reprezintă ansamblul acestor două domenii asociate: în împărțirea domeniului în limbaj ştiințific, datorită unei clasificări complete, şi în previziunea unei diviziuni corespunzătoare în domeniul selecțiilor lirice.

In cazul muzicii, vom numi instrumentul astfel obținut *Tabel de ritmuri.* El ne permite a prevedea ritmuri simple de cinci categorii pe care le-am numit respectiv: ritmuri tonice sau de intensitate, ritmuri prozodice sau de durate, ritmuri de timbru, ritmuri de înălțimi şi în sfârşit ritmuri aritmetice[39]. Urmează apoi ritmurile mixte, compuse din două sau mai multe din cele precedente[40].

Acesta este un instrument de analiză. Căci, într-adevăr. atunci cînd electorul ne semnalează un anumit domeniu sonor ritmat, *Tabelul de ritmuri* permite să se simplifice substanțial problema globală, reducînd-o la probleme componente. In loc de a căuta la ansamblul căror structuri în limbaj ştiințific le corespunde respectiva alegere lirică „ritmat", vom examina problema, succesiv, în fiecare compartiment al *Tabelului de ritmuri.* Este vorba de un ritm tonic? Sau de un ritm aritmetic? etc. Ştim dinainte că, dacă nu vom găsi cheia problemei într-unul din compartimente, o vom găsi în mod sigur într-unul din celelalte.

Acest Tabel este totodată un instrument de previziune. Vom înțelege aceasta dacă ne gîndim la rolul jucat de o bună clasificare, cum este Tabloul lui Mendeleev, pentru a prevedea nişte elemente chimice pînă atunci necunoscute şi a ajuta la descoperirea lor. Este la fel şi în cazul de față. O căsuță goală în

39 Lucrarea de acelaşi autor *Essai sur Ies rythmes toniques,* 1925, cap. I.

40 Idem, Les Rythmes, 1930, oap. VI.

Tabelul ritmurilor, atunci cînd îl folosim pentru a examina un domeniu sonor determinat, lasă să se deducă o clasă de ritmuri necunoscute, care urmează să fie descoperite; bineînțeles cu condiția ca analiza structurilor sonore în acest domeniu să permită să se prevadă posibilitatea unor astfel de ritmuri.

Instrumentul respectiv ne-a permis în mod efectiv să rezolvăm eu multă uşurință probleme de ritm pînă atunci nerezolvabile. El ne-a permis de asemenea previziuni facile, care ne-au condus la descoperirea mai multor categorii de ritmuri noi, care scăpaseră atenției seculare şi minuțioase a cercetărilor de tip filologic.

Nu se obține un instrument de cercetare dacă la o colecție de curiozități filologice, de exemplu fragmente rimate culese de ici-colo, se adaugă cîteva curiozități fizice, cîteva fişe strînse într-un tratat de acustică; afirmația că sunetul are o durată, o intensitate, un timbru, o înălțime, descrierea unei sirene sau a unui organ Corte. Toate acestea pot fi socotite drept un bogat muzeu al sunetului, mai mult sau mai puțin organizat. Dac-ar fi în ordine alfabetică, acesta ar fi un bun dicționar. Nu este o metodă; şi de fapt n-a prilejuit niciodată nici o descoperire.

Este poate un morman de informații pentru uzul celor care vor şti să întemeieze o ştiință. Aceştia însă vor fi mai mulțumiți să găsească informațiile de ordin fizic, la locul lor, într-o lucrare autentică de fizică, iar pe de altă parte fragmentele literare Într-o autentică lucrare literară. Trebuie să înțelegem că o fişă rămiîne o fişă indiferent dacă ea este extrasă dintr-o lucrare a lui Aristotel sau Homer sau dintr-o lucrare a lui Fresnel. O metodă este altceva; este un instrument veritabil de analiză şi descoperire. O simplă suprapunere de fişe împrumutate de la aceste domenii diverse, nu poate decât să încurce pe cercetător fără a-l ajuta.

Mostrele împrumutate, sub numele de ştiință, de la cunoştințele de fizică, apar, astfel detaşate, cu totul inutile şi dau cea mai falsă idee despre spiritul fizicii şi despre sensul exact al acestor mostre.

De exemplu, într-o lucrare despre ritm, sub pretextul că este vorba de sunete şi că vrem astfel să dăm expunerii noastre o notă ştiințifică, se pot alterna exemple de tri- metru iambic cu o descriere a utriculei şi a canalelor semicirculare. Dacă din această descriere reuşiți să deduceți o mai bună soluție în problema ritmului, ea este eficientă. Dacă nu, ea mă încurcă, şi la nevoie o pot găsi într-o lucrare de fiziologie unde ea va fi la locul său. Dacă punem la îndemîna cercetătorului tot soiul de obiecte de care el n-are nevoie, nu înseamnă că-l ajutăm. Dacă el are nevoie de fiziologie, atunci să devină fiziblog şi nu colecționar de fişe; şi poate că, în problema sa despre ritm, îl va interesa descrierea aparatului circulator sau respirator şi nu

urechea.

Un alt inconvenient mai grav al acestor acumulări, pe jumătate ştiinţă şi jumătate litere, fără a se întemeia pe indispensabila analiză fundamentală a limbajului, este faptul că se amestecă domeniul limbajului ştiinţific şi domeniul limbajului liric în anumite combinaţii iluzorii, precum logaritmul senzaţiei din faimoasa lege a lui Fech- ner, care a fost atît de criticat; sau unele încercări de fonetică experimentală, încununate de succes cînd este vorba de o problemă aparţinînd în întregime limbajul ştiinţific, cum ar fi întocmirea unei hărţi a particularităţilor lingvistice; dar zadarnice atunci cînd abordează această problemă de ordin estetic, ritmul.

Dealtfel, noi nu trebuie să ne oprim la corespondenţa dintre domeniul liric şi obiectele fizice. In domeniul limbajului ştiinţific, de care aparţin aceste obiecte, trebuie să mergem şi mai departe, pînă la structurile numerice.

Acest fapt ne impune o altă metodă pe care o vom defini acum: metoda numerelor reprezentative.

Aşadar, noi am reuşit să transformăm, cu ajutorul metodei fundamentale, o clasificare fizică în instrument estetic. Şi am încercat acest instrument asupra unui obiect important şi pe care de secole ne străduim să-i înțelegem, ritmul. De aici a rezultat o înțelegere aprofundată a acestei probleme şi s-au verificat un număr de previziuni importante. Cu toate acestea, această metodă, a componentelor, ne lasă la jumătatea drumului; nu însă fără a ne arăta necesitatea unei metode numerice, destinată să o completeze.

Noi înțelegem că este necesar să mergem mai departe în abstractizare; să considerăm concretul fizic doar ca pe un material care permite să se realizeze o structură numerică. Este deci necesar acum să cercetăm această structură numerică.

Evident, un obiect fizic se poate traduce în numere printr-o infinitate de moduri. De exemplu, fiind dată o fugă pentru orgă, putem ruga un organist s-o execute şi să înregistreze interpretarea pe o placă de gramofon. Putem apoi încerca să măsurăm în toate detaliile această linie sinusoidală. Rezultatul acestor măsurători va fi o reprezentare numerică.

Este totuşi limpede că un asemenea procedeu este foarte incomod, cel puțin pentru început şi pentru a orienta primele cercetări. El ne pune imediat în prezența unei confuzii inextricabile. Pe de altă parte, din această grămadă de cifre unele se referă chiar la partitură, altele la instrument, la executant, şi ar fi diferite cu o execuție diferită. Aceste cifre variabile vin să mascheze fenomenul pe care noi vrem să-i studiem: partitura în sine şi nu una sau alta din interpretările ei.

Astfel, încît, nu orice notație numerică poate fi bună pentru noi. Vom căuta o notație pe măsură. O astfel de notație trebuie să corespundă pe cît mai simplu posibil cu precedenta clasificare a structurilor sonore. De exemplu, trebuie să putem reprezenta numeric variația duratelor, variația intensităților etc.

Această reprezentare trebuie să fie cea mai simplă posibilă şi să nu ne încurce, măcar pentru început, cu o no

tație de nuanțe cărora, în primul moment, noi nu le vom recunoaşte decît un rol infim.

Pe de altă parte, în căutarea acestei notații pe măsură este esențial să considerăm ceea ce am putea numi gradele de libertate ale domeniului sonor particular, căruia noi ne propunem să-i asociem o notație numerică. Dacă acest domeniu este de aşa natură încît unul sau altul din elementele clasificării rămîne întotdeauna invariabil, sau poate varia fără a se produce vreun efect care ne interesează, este inutil să ne încărcăm cu notarea acestui element. Se cuvine să notăm numeric numai pe acelea a căror variație interesează.

Vom da o exemplificare mai amplă a acestei cercetări a unei notații numerice a măsurii, punîndu-ne, în capitolul următor, problema recunoaşterii temelor muzicale. Dar am arătat mai înainte exemple de notare muzicală mai redusă destinată să meargă pînă la fondul problemei ritmului[41].

41 Lucrarea *Science et Hasard,* Payot, cap. III. Dacă, în conformitate cu Modul secund de reprezentare, eu consider că elementul de lumină, emisia unui atom unic, se compune din particule luminoase avînd fiecare o frecvență unică, eu voi căuta să le atribui o energie prin calea cea mai

Capitolul XVIII

PRINCIPIUL ESTETIC DE SIMETRIE

1. Un caracter general al fenomenelor muzicale

Din totalitatea fenomenelor sonore, o ființă umană (sau „electorul") alege o categorie specială de fenomene, fenomenele muzicale. Acestea sînt fenomenele pe care fizicianul (sau „observatorul") își propune să le studieze.

Acustica s-a ocupat cu precădere de sunetele izolate; în particular de acelea care îi interesează pe muzicieni. Știința muzicală trebuie mai cu seamă să rezolve probleme referitoare nu la sunete izolate, ci la construcțiile realizate cu ajutorul acestor „cărămizi". Ea se ocupă de structurile muzicale.

simplă, compatibilă cu fenomenele observate. Aceasta înseamnă a încerca să adoptăm, în folosul Modului Secund, cuceririle Modului Prim. Cel mai simplu este să presupunem că fiecare dintre aceste particule monocromatice are o energie proporțională cu frecvența sa; adoptînd pentru toate (fie din același atom, fie din atomi diferiți) aceeași constantă de proporționalitate. Frecvențele fundamentale ale lui Ritz se transformă în energii fundamentale. Dar constanta introdusă este
o acțiune; și ar fi însemnat să găsim pe această cale cuanta de acțiune; dimensiunea sa fiind astfel încît diversele valori numerice ale științei se adaptează între ele. A se vedea *Science et Hasard,* cartea a Vil-a.

Un muzician orb se află într-o anumită sală, o sală de concerte. El aude la început o rumoare: paşi, murmur de cuvinte, un zgomot confuz. Acestea nu sînt fenomene muzicale. In curînd, în orchestră încep să se acordeze instrumentele, şi electorul nostru începe să recunoască sunetul lor muzical. Această parte mai restrînsă a ansamblului de zgomote de care aparțin aceste noi fenomene sonore, încă nu este ceea ce ne interesează. Dar, deodată electorul ne semnalează nişte fenomene sonore care aparțin unei categorii şi mai restrânse, cea a structurilor muzicale: simfonia a început.

Iată un alt fapt general pe care ni-l semnalează aceşti electori relativ la ansamblul fenomenelor muzicale. Muzica, uneori, ne calmează: dintr-o stare de agitație, care poate rezista la forța convingerii şi la divertisment, ea ne aduce liniştea.

Examinând, într-un domeniu atît de vast, nişte fapte generale, noi trebuie în mod evident să rezumăm în modul cel mai simplu şi cuprinzător indicațiile electorilor muzicieni, evitînd o prezentare prea sintetică sau prea amănunțită care ar fi, desigur, posibilă, dar care aici ar fi artificială. Trebuie să îndrumăm către studiul lor ştiințific, grupând în jurul unei metode care să o permită, fapte care, în ansamblul lor, nu sînt contestabile.

Astfel, încetarea fenomenului muzical aduce pe elector la starea de repaus. Bineînțeles, nu este vorba, de pildă, de încetarea acestui fenomen sonor, emiterea de sunete de către o orchestră, ei de 'încetarea fenomenului prin întoarcerea la zero, care se produce prin întoarcerea coardelor la poziția lor de simetrie. Orchestra se poate opri fără ca bucata să se fi sfîrşit şi în consecință fără să se fi obținut acel repaus de o natură deosebită, pe care ni-l semnalează electorul. Această întoarcere la repaus este legată nu de anularea intensității sunetelor, ei de proprietățile structurilor formate din aceste sunete; ea coincide nu cu o oprire întîmplătoare a instrumentelor, ci numai cu un anumit moment din evoluția acestei arhitecturi sonore, cu o anumită pauză uşor de recunoscut pentru elector şi care marchează sfîrşitul bucății muzicale. Şi ne putem da seama imediat că această revenire la linişte poate fi total inexistentă atunci cînd arhitectura sonoră nu este de un anumit tip.

In studierea structurilor muzicale este deci esențial să ne fixăm atenția asupra acestui fapt general, acest repaus de o categorie foarte deosebită. Pentru a se evita orice confuzie este îndeosebi important de remarcat că muzica creează în noi o dublă agitație. O anumită agitație este provocată de muzică, dar în final ea nu se calmează. In general, după ce am ascultat muzică, noi sîntem mai vioi, mai animați. Dar alta este agitația produsă de muzică, de care ne ocupăm aici; cea care se încheie cu acest repaus cu totul deosebit pe care l-am menționat. Este ceea ce ar permite să reprezinte muzica însăşi prin acest simbol muzical, lancea vagneriană a lui Amfortas care răneşte şi tămăduieşte.

Această altă agitație începe cu muzica, se amplifică şi se organizează cu muzica, pentru a se molcomi cu ea. Începutul unei sonate cu adevărat pline de viață creează dorința de a o asculta în întregime, pînă la sfîrşit. Dacă această dorință nu este satisfăcută rămîne în noi o agitație neplăcută, de altă natură decît cea menționată mai înainte. Pentru ca ea să dispară, este de ajuns să ni se dea şi restul bucății muzicale.

Această agitație este una din măsurile muzicalității oamenilor. Un muzician veritabil, la fel ca şi mulți elevi care iau lecții de pian, nu poate începe o bucată şi să se întrerupă la mijloc ca să bea o ceaşcă de ceai. Pentru o natură foarte muzicală, o bucată începută este ceva ce trebuie neapărat să se sfîrşească. Ea a creat o agitație care trebuie condusă pînă la repaus; dacă nu, ea rămîne în noi foarte dezagreabilă, ca şi gustul amar al unei mînii nesatisfăcute; ca şi unele surse de energie cărora li s-a închis brusc accesul la domeniul în care trebuiau să se desfăşoare, şi care rămîn în noi, penibile, aproape asemănătoare unor maladii.

Aceste două genuri de agitație sînt foarte diferite. Cel dintîi nu este propriu muzical. Această agitație pe care muzica o generează dar care nu se calmează ar putea la fel de bine fi produsă de un pic de cafeină sau de o oarecare activitate spirituală intensă. Fie că ai dirijat seara tîrziu o simfonie, sau ai căutat intens proprietățile unei funcții, ai băut o cafea sau pur şi simplu ai susținut o conversație prea animată, efectul de agitație şi insomnie este acelaşi. Acest efect nu este propriu-zis muzical.

El nu este în contradicție cu efectul precedent, de potolire aproape miraculoasă, care ne permite să uităm în muzică toate neliniştile, şi să venim să căutăm în ea o pace de un ordin superior. Muzica creează tipuri de agitație prin care, foarte curînd, ea ne face să le uităm pe ale noastre. Odată captivați de ea, ea ne poartă pe căile ei către propria sa pace; această pace care n-ar exista dacă audiția ar fi întreruptă.

2. Principiul fizic şi principiu] estetic de simetrie

Paralel cu faptele precedente, constatate şi semnalate de elector, noi vom enunța, în calitate de observator, un principiu general referitor la fenomenele muzicale. Simetria este condiția unui fenomen muzical; lipsa de simetrie este condiția încetării fenomenului. Repausul pe care-l generează muzica este obținut prin închiderea, în simetrii, a asimetriilor deschise aiurea.

Muzica aducătoare de pace apare, în acest fel, ciclică. Ea deschide cicluri: creează asimetrii şi le închide; restabileşte simetrii, aduce repausul.

Un astfel de principiu poate fi privit ca referindu-se exclusiv

la fenomenele muzicale. El dirijează aspectul fizic al acestor fenomene: domeniul limbajului ştiinţific corespun- zînd cu domeniul liric despre care ne informează electorul.

Ca orice principiu el poate fi privit fie ca instrument de lucru, fie ca rezultat.

Să-I considerăm în chip de instrument de lucru. El trebuie să ne ajute să analizăm în acelaşi mod multe probleme speciale, în aparenţă foarte diferite. El trebuie să grupeze şi să ordoneze aceste pete întunecate şi să ne dea cheia lor. El trebuie să efectueze sinteza tuturor acestor cazuri specifice în jurul unei legi generale unice.

In felul acesta vom putea considera acest principiu drept un rezultat: concluzia comună a numeroase lucrări de detaliu; în raport cu acestea el n-a fost iniţial decît o intuiţie ce trebuia verificată, o *ivorking hypothese.*

Aşadar, în domeniul liric, electorul ne semnalează existența fenomenelor muzicale; de asemenea existența acestui fapt general, acest repaus *sui generis* legat de aceste fenomene. In domeniul limbajului ştiințific corespunzător, observatorul formulează un principiu general relativ la aceste structuri, care sînt percepute ea fenomene muzicale. Avem atunci un principiu estetic care este valabil pentru muzică. Vom vedea cum se verifică el în domeniile muzicale cele mai diverse.

Dar, foarte curînd, ne dăm seama că el este în legătură şi cu restul fizicii. Pentru a ajunge aici ne vom servi încă o dată de o privire de ansamblu, puțin cam sumară şi globală, aşa cum se cere pentru nişte primi paşi într-un domeniu atît de vast; dealtfel, multe din teoriile fizicii, care între timp au căpătat toate certitudinile necesare, au început prin raționamente de aceeaşi natură.

Să considerăm un sistem fizic, conținînd deci anumite energii dezordonate, care urmează a fi ordonate şi în final aduse la repaus. Se observă că nişte sunete, emise conform unor anumite legi, ajung să producă acest rezultat. Care sînt acestea, nu ştim. Tratatele şcolare (cursuri de armonie, de contrapunct, de compoziție etc.) ne indică doar cî- teva reguli empirice.

Insă problema luată -ca atare, deşi privită în mare, ne arată totuşi că aceste legi trebuie isă aibă o formă comună: aceea a tuturor cazurilor fizice de acelaşi tip.

Ajungem atunci la acest enunț al lui Pierre Curie, referitor la toate fenomenele fizice, care este ecoul principiului estetic de simetrie pe care l-am -enunțat mai înainte.

„Anumite elemente de simetrie pot coexista alături de anumite fenomene, dar ele nu sînt necesare. Ceea ce este necesar este ca anumite elemente de simetrie să nu existe. Asimetria este cea care creează fenomenul[411].

Dacă principiul nostru, referindu-se exclusiv la estetică şi în particular la faptele muzicale, se găseşte verificat în propriul său domeniu, nu vom putea să nu ținem seama de această analogie între *homo muzicus* şi un sistem fizic cum ar fi un cuarț sau un filament magnetic care se supun principiului lui Curie[2]. Un impuls asimetric şi ceva apare: acolo, electricitatea pe care ne-o demonstrează elec- troscopul eu foi de aur; aici un fenomen de agitație muzicală, pe care ne-o dezvăluie electorul. Revenim la simetrie şi observatorul remarcă următoarele fapte: acolo, ele-ctro- scopul revine la zero; aici, într-un fel oarecare,

electorul observă de asemenea o revenire la zero.

Este important să precizăm cu exactitate despre ce este vorba. Fără această precizare esteticienii (aşa cum s-a întîmplat de cînd am prezentat prima dată aceste cercetări, în 1929) se grăbesc să amestece pe Parmenide, Pitagora şi Curie (care nu s-a ocupat niciodată de estetică) şi nu ne mai putem descurca. Cît despre pitagorism, nici nu poate fi vorba.

Să cercetăm mai întîi domeniul liric, această jumătate de estetică în care se mişcă electorul, în care au fost realizate alegeri lirice nedefinibile în Limbaj ştiinţific. Aici noi vom descoperi importanţa, caracterul general al unui anumit repaus transcendent, oferit electorului de o operă lirică desăvîrşită. Această întoarcere la repaus, nedefini- bilă în limbaj ştiinţific ne este doar semnalată de elector, cobaiul liric, care o resimte. Trebuie să luăm toate măsurile pentru a fi foarte siguri că este vorba despre acest repaus, despre această linişte transcendentă; şi nu despre un sistem de agitaţie şi de calm de un alt gen. Pe scurt, descoperim generalitatea unui anumit semnal pe care ni-l dă electorul, aflat în prezenţa operelor lirice; semnal care corespunde pentru el, cu o anumită întoarcere la o linişte de un tip special.

După această descoperire, iată o a doua, care ia ființă grație metodei pe care noi am întemeiat estetica. Să cercetăm cealaltă jumătate a fenomenului estetic, elementele materiale care îl realizează şi, mai general, elemente în limbajul ştiințific pe care el le poate conține: de exemplu, în muzică, structurile sonore care se revarsă asupra sălii de concert; sau acel lucru imaterial, şi totuşi în limbaj ştiințific, o partitură, indiferent dacă este scrisă pe note sau transcrisă în cifre. Dar descoperim că, de fiecare dată cînd se produce ,,calmul", dacă observatorul priveşte structurile care corespund acestui ,,ealm" el le vede închizînd'U-se în simetrii. Se deduce imediat, din generalitatea primului fenomen, generalitatea celui de al doilea.

Prima descoperire, acest repaus al muzicii, reflectă un sentiment comun mai multor electori; el este independent de orice teorie estetică. Este însă la fel de adevărat că în acest caz este mai curînd vorba de căderea merelor din pom decît de gravitație. Trebuie în plus ca intuiția cercetătorului să indice care este locul unde trebuie aruncată ancora şi începută campania hidrografică. Trebuie deci, în domeniul de care ne ocupăm, să discernem printre opiniile zgomotoase ale oamenilor, pe cele care revelă o realitate interesantă, un invariant care să servească de bază. De fapt, îl găsim şi îl alegem fiecare; această intuiție rezultă dintr-o experiență a fenomenelor respective, călăuzită în mod inconştient în alegerile sale de o orientare a spiritului ştiințific; şi această alegere odată făcută devine un magnet care, din pulberea de mărturii fără greutate care ne ating zi de zi, nu reține decît pilitura de care are nevoie.

Dimpotrivă, cea de a doua descoperire este legată de o metodă estetică: această corespondență stabilită între un domeniu liric în care activează electorul şi un domeniu în limbaj ştiințific în care lucrează observatorul. Electorul a dezvăluit una din trăsăturile generale ale primului domeniu; acestuia îi corespunde, remarcă observatorul, o trăsătură generală a structurilor din cel de al doilea domeniu.

Să ne oprim un moment aici. In faza în care ne aflăm nu este stabilită nici o legătură cu o lege sau cu un principiu fizic oarecare. Există doar o descoperire matematică (sau fizică, după caz), pe care o putem formula astfel: în hîrtiile îngălbenite ale unei anumite arhive (arhiva operei de pildă) există o mulțime de simetrii. Să considerăm un moment acest fapt ca incontestabil. Vedem că astfel formulat, el nu prezintă interes: cum ar spune Poincare „numărăm punctele la gărgărițe[44]. Ar fi deci absurd să credem că putem proceda în această materie ca un pur fizician cu excluderea fazei care necesită intervenția electorului. Un fizician pur nu va avea nici un motiv să alcătuiască arhive ca cea de mai sus, nici să le viziteze, nici să cerceteze aceste linii trasate cu cerneală pe hîrtie. Indispensabil însă este să existe o fază fizician şi ca ea să fi fost precedată şi net separată de o fază elector liric.

Iată deci un principiu muzical de asimetrie, care necesită, pentru a fi găsit, o stare de spirit de fizician dar care, dacă vrem, poate fi considerat ca fără nici o legătură cu principiile generale ale fizicii (ca cele ale lui Carnot, Curie, Lenz etc.).

Considerat astfel, care este semnificația sa exactă? In aceste domenii de ordin estetic se practică prea mult metoda de a se oferi definiții şi principii pe cît de generale pe atît de decorative. De exemplu, aproape că nu există estetician care să nu fi enunțat o frumoasă propozițiune despre ritm. Cît despre mine, eu cred că un individ ingenios ar putea da o jumătate de duzină de astfel de definiții noi, într-un sfert de oră. Dar toate aceste enunțuri deşarte sînt total lipsite de interes, afară doar de faptul că fac să răsune odată în plus cuvîntul magic „ritm[44], fără ca măcar să se poată şti exact despre ce se vorbeşte. Important este nu folosirea vană a unor etichete „ritm[44], „simetrie[44] etc. Ci de a stabili exact ce anume categorie de fenomene avem de studiat; de a avea instrumente bine chibzuite care să permită a se întreprinde eficient acest studiu şi de a obține rezultate, adică legi ale acestor fenomene, care să dovedească efectiv valoarea instrumentului. In acest sens, se vede, dealtfel, că noțiunea de instrument şi cea de rezultat sînt legate. Considerăm că întotdeauna trebuie să ne oprim asupra acestor noțiuni şi nu la nişte definiții şi principii deşarte, care cel mult pot să încînte urechea.

In legătură cu aceasta se cuvine totuşi să menționăm că acest cuvînt „simetrie[11], adeseori folosit în studiile literare şi estetice, figurează în acestea sub diverse sensuri, care sînt uneori de domeniul limbajului liric; cum se în- tîmplă în cazurile cînd are semnificație de stil frumos, ordine satisfăcătoare etc.

Bineînțeles, noi folosim cuvîntul simetrie numai în sensul (în limbaj ştiințific) în care este utilizat în geometrie, fizică, chimie

etc. O figură oarecare, de exemplu mîna noastră, are ca imagine într-o oglindă o figură care este numită simetria celei dintîi. La o busolă, extremitățile acului sînt simetrice, indiferent dacă ele se află în repaus sau în mişcare etc. Acesta este singurul sens geometric al cuvîntului simetrie folosit aici. Doar adeseori, şi o vom indica, această simetrie va fi grosieră, nu va fi decît aproximativ realizată; ca şi atunci cînd înclinăm oglinda în care ne reflectăm mîna. în alte cazuri (şi putem da ca exemplu anumite cînturi din Pindar, după cum am şi arătat) o schemă muzicală şi cea care îi răspunde sînt absolut simetrice şi este suficient s-o priveşti pe prima în oglindă pentru a o vedea pe cea de a doua.

Ne putem face o imagine despre aceste simetrii cu ajutorul graficelor. De exemplu, să ducem în abscise timpurile, şi în ordonate intervalele, în semitonuri temperate.

O melodie de tip ciclic (Bach etc.) va trăda în mod vizibil diferite simetrii: suite de note dispuse pe paralele avînd o anumită înclinație; un fel de axă de simetrie pornind de la care regăsim aceleaşi fenomene, dar înclinații cvasi-simetrice în raport cu axa.

în general, aceste grafice ne dau sentimentul unor simetrii subiacente, dar puternic alterate. Să considerăm ca exemplu *Arietta* din *Sonata opus III,* de Beethoven. „Axul de simetrie[14] nu este la mijloc ci deplasat spre dreapta; partea a doua, cea de la închiderea asimetriilor, este mai strînsă, ocupînd mai puțin timp decît cea a stabilirii lor.

Bineînțeles, numai în anumite cazuri ne putem aştepta să găsim simetrii vizuale nedeformate: acolo unde durata nu intră deloc în calcul. Aşa va fi, de exemplu, în teoria gamelor; în muzica pentru ochi (care există aşa cum există şi „rime pentru ochi“); în muzica aceea care reglementează evoluția dansurilor (Olimpicile lui Pindar) etc.

Dar, în general, simetriile se recunosc, însă alterate. In primul rînd trebuie învinsă inerția; şi aici ar fi cazul să analizăm efectele unui al doilea principiu, inspirat din cel al lui Lenz. Apoi putem considera că auditoriul nu este o *tabula rasa;* ci o colecție de agitații străine foarte diverse. Muzica propune asimetrii cu care ele se reunesc. Atunci cînd muzica a captat totul în asimetriile sale, puțin cîte puțin ea le reîncheie şi aduce totul la repaus.

De aici, două etape inegale: o etapă pentru a capta, alta pentru a aduce la repaus. în prima avem în fața noastră energii dezordonate, de învins o inerție medie (de unde necesitatea temelor încărcate de interes, repetate şi amplificate); ceea ce deformează figurile muzicale, deplasează în genere axa către dreapta etc.

Dar există îndeosebi 'deosebirea esențială între operele create pentru ochi: cum sînt operele de arhitectură sau chiar anumite opere scrise pentru a fi privite în pagină; iar pe de altă parte, operele pentru ureche. Cele dintîi au o reversibilitate pe care nu o au ultimele.

în general, muzica ajunge la noi prin ureche, care nu lasă posibilitatea unei întoarceri. Sînt puțini oameni care citesc muzica fără să se ajute cu un instrument. Cel care scrie muzică în ciuda tentației semnului scris şi oricît de stăpîn ar fi pe muzica de tipul scris şi pe combinațiile contrapunctice, se adresează totuşi eu precădere auzului publicului său. Dacă este un mare maestru el va face ca acel sculptor care sculptează o friză de aproape, şi o vede de departe. El va scrie local, şi în spațiu; dar va gîndi muzica sa, dezvoltîndu-ise în timp, sonoră şi înțeleasă.

în felul acesta, acolo unde intervine timpul, intervine şi memoria, care concentrează şi deformează într-un anumit mod; fără acel control pe care I-ar permite reversibilitatea. O simetrie reală pe grafic ar părea, ascultată, o falsă simetrie. Spre deosebire de simetriile în spaţiu, cele din arhitectură de pildă, simetriile desfăşurate în timp nu se pot transcrie în spaţiu decît printr-o anumită deformare: aceea pe care o observăm în mod efectiv, fie datorită unei metode cum sînt graficele, fie pur şi simplu o intuim.

In acest caz trebuie să ne limităm la folosirea principiului de asimetrie (aşteptând să determinăm mai bine rolul 'celorlalţi factori de care, în acest caz, nu putem să nu ţinem seama) sub forma unei legi de corespondentă.

In muzica ciclică, fiecărui element considerat că deschide o asimetrie, îi răspunde un element care o închide.

Pentru a încheia un poem muzical nu este suficientă o formulă finală: trebuie să fie închise simetriile deschise; sau la un mod mai general, aceste corespondenţe. Ne putem mai uşor lipsi de o cadenţă finală, decît de această încheiere mai profundă.

Se poate remarca de asemenea că această deformaţie, acest decalaj între corespondenţele observate şi simetriile prevăzute ar realiza un fel de evaluare globală a acestor diverse reacţii proprii materiei biologice supusă acţiunii muzicii.

3. Falsul în muzică

Este greu de dat nu numai o explicaţie, dar şi o definiţie practică şi apropiată a falsului (o ,,regulă“), dacă nu în cadrul unui principiu de tipul celui enunţat anterior.

Un fals, o greşeală, este un element care nu are corespondent. Aici există simultan amuzicalitate şi excepţie de la principiu.

Cu alte cuvinte, noi avem pînă aici următoarea corespondenţă. In domeniul liric în care acţionează, electorul recunoaşte caracterul muzical al unor anumite lucruri, îndeosebi printr-o anumită plenitudine a linişti care le caracterizează şi el ne-o semnalează. In domeniul corespondent, cel al structurilor ce se pot exprima în limbaj ştiinţific,

observatorul constată că totul se petrece conform principiului de simetrie. Dar noi avem acum proba de control pentru aceasta: Iată că, în domeniul liric, electorul semnalează: ,,fals“, „amuzical“. In domeniul structurilor de limbaj ştiinţific, observatorul priveşte şi constată la acelaşi punct o excepţie de la principiu.

In continuare se poate ajunge, prin adăugarea cores- pondentelor necesare, la integrarea unei inadvertenţe în- tr-o bucată muzicală în aşa fel încît să o transforme în intenţie. Cei care improvizează o ştiu foarte bine.

Aici nu există fals în sine, nici element muzical care să fie fals chiar separat de context.

Astfel, falsul este evident un caracter de structură; de ceea ce noi am numit muzică în mişcare, muzică pro- priu-zisă. De aceea punctul de vedere static al lui Pitago- ra-Helmholtz rămîne puţin exterior faţă de muzică. Descoperirea că bătăile fac ca sunetele să fie neplăcute, de pildă, nu va putea conduce la adevărata sursă de reguli ale compoziţiei, după cum gîndea fizicianul Sauveur, care a avut, dealtfel, un important aport în muzică[3]. Şi, de fapt, acest neplăcut nu este neapărat un fals şi

nu este neapărat exclus de muzician după cum un pictor nu exclude modelele urîte.

Fără îndoială, anumiți pictori, ca Bou^uereau s-au abținut să le folosească; dar Degas nu, iar Leonardo Da Vinci a desenat cu multă atenție monştri.

După cum nu există fals separat de context, tot aşa nu există, în muzică, fals în raport cu ceea ce precede. Nu se poate concepe aşa ceva din punct de vedere melodic şi ritmic. Din punct de vedere armonic ar fi o disonanță prea puțin pregătită (căci, dacă putem spune aşa, disonanțele se pregătesc de fapt după); sensibilitatea, curînd şi învățămîntul vor sfîrşi prin a o admite. De partea aceasta, porțile sînt deschise.

Nu poate să existe un fals definitiv față de ceea ce urmează. Alterațiile în raport cu ceea ce precede, falsuri provizorii, creează numai o promisiune. Dacă nu este respectată, falsul rămîne; şi sînt unele pe care nici o revizuire a sensibilității noastre nu le va anula: cele care nu au corespondente.

Toate celelalte genuri de fals se confundă în fond cu „expresia" despre care am vorbit mai înainte. Ele trebuie considerate în legătură, între altele, eu această remarcă a lui Rameau:

„Disperarea şi toate pasiunile care duc la violență, sau care au ceva ieşit din comun, bizar, solicită tot felul de disonanțe[114].

Aceste disonanțe, asimetrii puternice în muzica lui, mult mai mici decît în a noastră, sînt totodată mult mai puțin energetice în aceasta din urmă.

Nişte pseudo-falsuri creează o vie agitație, despre care noi presupunem sau nu că se vor putea integra, prin jocul corespondențelor, în tihna finală. In primul caz, „ex- presiv“, în cel de al doilea „fals“! Dar toate acestea sînt superficiale şi provizorii. Dacă Beethoven răneşte sensibilitatea lui Boieldieu, printr-o asimetrie introdusă brusc, cu atît mai expresivă este aceasta cu cît se presupune că Beethoven posedă numai metodele lui Haydn; şi nici una dintre acestea nu admite să se aducă asemenea aberații pe drumul cel drept şi să se integreze aceste asimetrii în simetria finală. Tot aşa, cei care îl ascultă pe Stravinski, presupunînd că el va face jocul beethovenian, vor găsi falsuri în el. Această regulată dispariție a pseu- do-falsurilor este una din constantele din istoria muzicii.

Aceste observații de structură par să se reflecte în următoarele sentimente ale lui Cesar Franck.

„Cu cît condamna mai sever viciile de formă, erorile de construcție care atacă opera de artă în esența sa, cu atît se arăta indulgent față de greşelile de detaliu sau abaterile de la doctrinele convenționale proclamate de Academii; mai mult chiar, dacă abaterea respectivă i se părea bine prezentată, el ne spunea surîzînd, cu o bonomie mai mult caritabilă decît ironică: „La Conservator, aşa ceva nu se permite dar mie îmi plaee“[42].

Tratatele care extrag reguli din opera lui Bach sau mai ales din Haydn, foarte curînd nu mai sînt valabile pentru Beethoven sau Berlioz. Iar tratatele asupra acestora nu se mai vădesc juste pentru Debussy sau Stra- vinsky. Se observă că cuvintele succesive nu sînt o oroare ci o eroare în anumite cazuri, şi dacă se încearcă să se numere aceste cazuri, în fiecare zi un nou creator dovedeşte că lista este incompletă. Apoi, urechea oamenilor se obişnuieşte şi iată că numeroase persoane ascultă cu o adevărată plăcere ceea ce puține urechi ar fi suportat pe timpul lui Mozart.

Dar ceea ce se pare că nu trebuie niciodată să suportăm este o muzică îneepînd, de pildă, aşa cum începe o sonată de Beethoven, pentru ca apoi să continue fără nici o legătură cu aceasta. Ceea ce n-am putea suporta este un pas într-o anumită direcție, introducînd o anumită asimetrie, iar în continuare, acestui pas să nu-i corespundă nici un altul; nimic n-ar putea compensa asimetria introdusă atît de neîndemînatie.

42 Vincent D'I >n d y, *Cesar Franck,* p. 223.

Aşadar, nu vom şti dacă era într-adevăr fals decît mai tîrziu, cînd vom vedea că nimic nu vine să corespundă cu ceea ce a fost introdus; cînd totul va fi terminat şi totuşi nimic nu va fi adus la linişte agitaţiile create de acel element. Abia atunci (după şi nu înainte) va apărea caracterul acestui element, acela de a fi sau nu un viciu al construcţiei muzicale.

Muzica însă poate evolua şi mătura din secol în secol falsurile scolastice, rezultate ale unei ştiinţe premature. Nimeni de pildănu se mai temede triton, d

bolus in musica. De la un tratat de Marpurg la unul de

Berlioz există o adevărată prăpastie; sau, la o distanţă de oîteva zeci de ani, de la tratatul de armonie al lui Reber la cel al lui Lenormand. Se pare însă că această evoluţie nu va schimba niciodată nimic în aceste falsuri, pe care principiul de asimetrie le interzice. De fapt, în mai bine

de două milenii, de la Pindar la Mozart sau la Enescu,

se pare că ea n-a prea schimbat nimic.

Atunci cînd am formulat la început această teorie a falsurilor, noi îi raportam fapte de muzică modernă, începând de la Renaştere; şi la acea dată nu ne gîndeam deloc la ceea ce puteau să fie falsurile în muzica lui Pindar. De atunci am verificat că sînt aceleaşi. Este o previziune care se putea face pornind de la principiul de simetrie, şi care s-a verificat.

In mare, principiul permite o clasificare a muzicii noastre. El circumscrie aici, o zonă în care este mai mult sau mai puțin dominant. Ca tip extrem am avea o muzică tinzînd înainte de orice să ne ordoneze agitațiile, să le aducă în final la o pace deplină. Aceste agitații, sentimente sau emoții sînt tratate ca o dezordine oarecare: trebuie să fie dispuse în mod ordonat şi stabil printr-o metodă transcendentă acestor sentimente sau emoții.

Această muzică va fi indiferentă față de sentimente: vom vedea în ea indicații referitoare la ,,tempo“ şi nu la expresie; şi dacă vrem, ea va putea servi de suport comun unor sentimente diverse.

Scara sa preferată va fi cea di'atonică. Repetiții, simetrii, *da capo al fine,* cadențe forte, toate caracterele ciclice puternic conturate; ea va fi deosebit de uşor de analizat din acest punct de vedere, după cum este deosebit de rebelă la analiza sentimentală.

Pentru a-şi dobîndi un maximum de preciziune în corespondențe ea va tinde spre o structură cu numai una sau două teme; dar acestea vor fi de un interes, de o greutate extremă, pentru a capta de la început energiile dezordonate.

La extremitatea opusă acestei muzici ciclice se conturează o muzică liniară (ele ar fi una față de cealaltă cum ar fi templele din India față de Partenon). Această muzică liniară este în esență sentiment, expresie dramatică sau descriptivă. Ea reflectă stări de conştiință, fie în ele însăşi, fie datorită unor peisaje. Ea este liniară ca însuşi „cursul conştiinței[44] (W.

James).

Repetițiile, cadențele prea marcate devin aici indiscrete, acel *da capo al fine* devine ininteligibil, antiartistic. Melodiile par că nu se mai încheie şi devin melodii perpetue. In fine, nu ise mai regăseşte în mod necesar starea de linişte ci neliniştea, spațiul rămas deschis.

_ Diatonica nu mai rămîne gama preferată, se tinde spre scările cristaline care fac imposibilă întoarcerea la simetrie: cromatica, aton ala.

Intre aceşti doi poli se găsesc în mod normal toate treptele de tranziție. Noi ne plasăm din punctul de vedere al muzicii ciclice care este cea de tip Bach, Mozart. Muzica liniară (ne gîndim la Debussy) apare de cele mai multe ori ca o nouă tendință, ca o briză uşoară pe întinderea celeilalte muzici.

In ceea ce urmează ne vom limita să rezumăm unele aplicații ale principiului de simetrie, rugind pe cititor să să orienteze spre capitolul Asimetrie şi probabilitate a gamelor din lucrarea noastră Introduction ă une connaissance scientifique des faits musicaux şi la capitolul De la proză la vers; ierarhia versului

francez, din lucrarea noastră Les rythmes comme introduction physique ă l'esthetique.

Capitolul XIX

RECUNOAŞTEREA TEMELOR

1. Transformări, invariant

Faptul muzical care ia o formă simetrică, sau corespondentă, trebuie înțeles de noi, la cîteva intervale, ca fiind acelaşi lucru: în caz contrar aceasta ar echivala cu crearea unor noi fenomene, şi nu cu compensarea şi anularea celor dintîi.

Aşadar, principiul de corespondență implică respectarea acestui fapt:

Figura muzicală poate suferi transformări, fără a înceta prin

aceasta să fie recunoscută pentru ea însăşi.

Această problemă a recunoaşterii temelor, pe care muzica o pune în fiecare moment se revelă a fi dublă:

1. Studierea a ceea ce poate varia fără ca recunoaşterea să înceteze.

2. Studierea acestui nucleu, a invariantului conținut de o temă, bine definit de acum înainte. Ca urmare, el este determinat de cunoaşterea unei expuneri a temei şi a transformărilor pe care le poate suferi această temă, fără ca recunoaşterea să înceteze.

Această ordine se impune: în caz contrar, riscăm să ne cantonăm în studii particulare, să luăm pentru diferite cazuri particulare şi originale ceea ce se referă în fond la acelaşi caz general.

Ideea de temă şi variațiuni pune, în parte, aceeaşi problemă, dar o pune prost. Ea reprezintă o locuțiune practică pentru exerciții şcolăreşti, cu sensul că pe o arie dată s-a brodat în mai multe variante. De exemplu: Frederic al II-lea scrie o temă şi o dă lui Bach care dezvoltă din ea ansamblul de variațiuni care

alcătuiesc a sa *Musika- lische Opfer*. în afară de asta, această noțiune nu poate decît să deruteze analiza.

Ce este o ternă? Ceea ce este dat în primul rînd? Dar este foarte posibil să întîlnim întîi „variațiunile“ şi abia la sfîrşit „tema“. Ca de pildă în *Istar* a lui Vincent d'Indy.

Ceea ce a fost gîndit mai întîi şi dezvoltat apoi? Dar s-;i putut perfect gîndi la început una din formele dezvoltate şi să o fi simplificat apoi pe parcurs.

Tema ar fi, deci, forma cea mai simplă? Orice muzician simte foarte bine că ea nu există. Nu poate fi cercetată decît asimptotic (presupunând că această căutare nu ajunge la mai multe ramificații). Cercetînd bine, orice temă cu variațiuni poate fi redusă la o formă mai simplă.

Cînd Beethoven îşi remania[43] temele şi le relua sub nenumărate forme, el demonstra că tema nu este ceea ce se prezintă în primul moment spiritului şi că ea nu este forma cea mai simplă. Simplitatea ei, oricum ar fi înțeleasă, nu este decît asimptotică. Atunci cînd tema a fost scrisă în a treizeeea formă, mai simplă, sau mai curînd mai caracteristică decît cele douăzeci şi nouă care au precedat-o, este evident că ea putea fi dusă şi mai departe, după cum ar fi putut fi oprită puțin mai înainte.

„Tu nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit deja“. Trebuie să înțelegem că tema există în spiritul muzicianului, sub o formă sau alta, în prima ciornă ca şi în următoarele treizeci; „tema“ există în egală măsură în toate formele sale simple sau dezvoltate; „tema“ este deja o „varia- țiune“.

Tema defineşte simultan, prin diferitele sale prezentări, ceva mai profund, un gen de abstracție muzicală: invariantul care face ca diversele sale înfățişări să fie legate între ele prin acelaşi fir şi recunoscute ca nişte aspecte diferite ale aceluiaşi tot.

Se pare că, într-un sens mai precis, este ceea ce numim uneori „meditație[112] sau „idee“[44] sau „sufletul mu- zicii“[45] etc.

43 A se vedea, de exemplu, W o o 11 e 11, *Histoire de la mu- sique,* voi. 2, p. 193.

44 Vincent D'Indy, *Cesar Franck,* 50.

45 Cesar Franck, după D'Indy *Ibidem.*

H. Poincare, *L'Invention mathematique,* în „Science et Methode“, pp. 43—63.

Adeseori o temă apare eu ocazia unei emoţii, jucînd rolul de excitant. Tema vine deci de pe acum alterată de emoţie: mai expresivă decît acoastă emoţie, dar nu sub forma care exprimă cel mai bine, structura muzicală.

Aceasta este forma în care un Schubert sau un Chopin o notează pe loc; şi de aici o muzică mai sugestivă în sentimente şi chiar mai accesibilă temperamentelor slab muzicale.

Un Beethoven modifică, prelucrează aceasta, adeseori indiferent la emoţia accidentală a temei. El cercetează această temă sub forma cea mai proprie pentru a-l exprima pe el şi nu emoţia care nu este altceva decît o alterare trecătoare, şi pe care o poate exprima şi altă temă, cu o alterare corespunzătoare: aşa cum o bucată de sugativă sau de lînă pot să conţină o aceeaşi cantitate dintr-o anumită substanţă parfumată, cu oare sînt la un moment dat îmbibate.

După cum, pentru înțelegere şi claritate, există metode mai bune în alegerea poligonului fuchsian fundamental; şi după cum trebuie să existe nişte metode mai bune de prezentare a temei, pentru a întipări în memorie structura generală a tipului pe care îl reprezintă, a invariantului.

Astfel încît, remanierea unei teme, pentru a-i căuta o formă mai caracteristică, pare puțin naturală din punct de vedere a expresiei, a adevărului psihologic; şi într-ade- văr aşa este. Ca şi în modul de lucru analog al matematicianului: nici acesta nu se preocupă să ne exprime ideea sa sub forma, in mod sigur pătrunsă de emoție deosebită, pe care o avea în momentul revelației[5].

In momentul în oare se iveşte ideea, departe de a lua un creion şi de a analiza această impresie confuză, de a ne-o prezenta sub forma unui moment liric, cu acel ceva fugitiv şi nuanțat precum o notă de Schumann, el o lasă să se clarifice singură în spiritul său: el ştie sigur că ea îşi va pierde sau îşi va schimba aburul de emoție; dar nu-i pasă.

Ceea ce îl interesează este ca ea să reuşească să-şi precizeze caracterul său matematic care, în acel moment, pentru

matematician primează considerabil față de actul psihologic.

De fapt, şi unii şi ceilalți caută maximum de generalitate din punctul de vedere esențialmente matematic sau muzical, fără a se preocupa de alte aspecte desigur foarte interesante, dar dintr-un alt punct de vedere.

Ei caută o formulare care să conducă spiritul direct la natura faptului muzical sau matematic descoperit şi de aşa manieră încît generalitatea sa să poată fi observată cît mai perfect posibil.

Este ceea ce putem vedea, ca exemplu, în Operele lui Henri Poincare[8], seria ide *Comptes redus de VAcademie des Sciences,* referitoare la funcțiile fuchsiene şi kleiniene care sfîrşeşte cu memoriile publicate în „Acta Mathematica". Vom examina, paralel, ciornele lui Beethoven pentru Appassionata, şi apoi această sonată. Putem vedea acelaşi lucru într-o lucrare a lui Poincare, *Theorie des Groupes fucksiens, Ies ameliorations successives du choix de la region generatrice*[1].

într-o asemenea activitate, vizînd un singur scop, se sacrifică adeseori, ca inutile, sentimentele şi emoţiile accidentale întîlnite pe parcurs. De aici această consecvenţă a aceleiaşi stări de spirit: Gauss, Bach nu s-au preocupat deloc să noteze sau să examineze aceste aspecte psihologice lăturalnice, care pe noi ne interesează atît de mult.

Se poate chiar spune că, rămînînd exprimate într-o operă matematică, ele ar altera-o şi poate că s-ar putea spune acelaşi lucru despre o operă muzicală.

Intr-adevăr, o temă concepută sub imperiul unei emoţii puternice, apare încărcată de aceasta şi în consecinţă sub o formă alterată.

Aşadar, în general, ea nu exprimă corect proprietăţile generale, structura invariantă a temei.

O temă pătrunsă de emoție ar fi deci, adesea, un caz foarte deosebit; şi deşi această emoție poate fi un element de frumusețe, trebuie uneori sacrificată pentru că această frumusețe ne abate puțin de la frumusețea proprie, matematică sau muzicală, pe care o căutăm.

în felul acesta, la Wagner, temele apar cu atît mai alterate, cu atît mai departe de ceea ce ni s-ar părea o prezentare normală, cu cît ele sînt mai încărcate de emoție[46].

Această antinomie, aparent paradoxală, între muzică şi expresie, se întrezăreşte în unele cuvinte, fugitive dar profunde, ale muzicienilor.

După Berlioz, „să găseşti modalitatea de a fi expresiv, veridic, fără a înceta să fii muzician . . . iată marea problemă[443].

46 De pildă în *Parsifal,* în timpul suferințelor lui Amfortas.

Iar Debussy scrie: **„In** muzica lui Bach, nu caracterul muzicii este cel care ne mişcă, ci rotunjimea sa. Să **nu** se creadă că ar fi ceva nenatural sau artificial. Dimpotrivă, este mai «adevărat» decît sărmanele strigăte omeneşti pe care încearcă să le scâncească Drama lirică. Şi mai presupus de toate muzica păstrează la el toate nobleţea şi nu consimte să se adapteze la aceste necesităţi de sensibilitate deplasată . . ,[4410].

Mulţi dintre muzicienii plini de sensibilitate ar considera drept un paradox această sfidătoare declaraţie a lui Gluck: „Ar fi zadarnic să se caute, în combinaţia de note care compun un cîntec, un caracter specific unor anumite pasiuni: căci aşa ceva nu există[4411].

Şi cu toate acestea, încă din secolul al XlII-lea, Ioan al Moraviei spunea: „Principala piedică în compunerea unor melodii frumoase este mîhnirea sufletului[44].

Deosebirea dintre anumite momente din Schumann sau Wagner şi muzica lui Bach este că prima, vorbind din punct de vedere muzical, este lipsită de generalitate.

O piesă de Bach este o generalizare, suportul comun al mai multor emoții diferite.

Același lucru se petrece cu opere din aceeași familie. Vincent d'Indy ne vorbește despre „accentul impersonal datorat puterii de generalizare, care caracterizează arta clasică[4412].

Iată un exemplu: „deoarece la Franck, această concep-

[redacted]

ție este clasică, adică pe cît posibil de generală, bîndeşte în chip natural forma clasică[13].

La fel s-a putut spune despre Rameau: „Tot ceea ce el scrie nu reține decît esența și exclude fenomenul ac- cidental“[14].

Se vede la ce se referă, în mod precis, această noţiune de generalitate, astfel întîlnită în critica muzicală. Dimpotrivă anumite momente muzicale, de tip Schumann, prinse din zbor, pline de expresivitate şi emoţie, sînt nişte cazuri particulare în care temele nu se găsesc sub forma lor comună mai multor sentimente posibile, ci deformate de un singur sentiment, excluzînd posibilitatea imediată de a accepta şi altele.

Pentru a lua un caz limită: o temă ritmată într-un mod unic, ca în Beethoven, Cvartetul op. 59, I, Allegretto, acel si bemol insistent al violoncelelor reprezintă o „emoţie" sau numai un suport indiferent al mai multor emoţii posibile?

Putem compara aceasta cu un alt domeniu: este oarecum ca şi surâsul capodoperei lui Da Vinci, trist sau vesel, după cum îl privim cu tristeţe sau bucurie; suport al sentimentelor, dar transcendent faţă de sentimente.

3. Clasificarea elementelor transformabile.

Transformările timbrului

Muzica foloseşte ca elemente nişte unităţi sonore înzestrate cu intensitate, timbru, înălţime .şi durată.

Orice fenomen muzical este o combinaţie din aceste date, cu excluderea oricărei alta; dealtfel, reciproca nu este valabilă.

Din acest punct de vedere, o temă poate deci suferi cinci feluri de transformări:

1 a timbrului;

2 a numărului de note;

3 a înălțimilor (măsurate în ceea ce urmează în semitonuri temperate);

4 a timpurilor;
5 a intensităților.

Unele dintre aceste transformări o fac de nerecunoscut. Trebuie deci să fie recunoscute unele şi clasificate celelalte.

Vom spune că ele alterează tema, dar păstrînd invarianta: această invariantă fiind cea care se referă la recunoaştere; ceea ce se recunoaşte ca permanent printre diversele transformări şi care face să se spună că ne aflăm în prezența aceleiaşi teme.

Din acest punct de vedere, putem să reducem imediat la patru categoriile precedente. Deoarece:

Nu este posibil să se modifice invarianta prin transformări care se referă numai la timbru.

O temă poate trece de la violă la oboi sau la basstuiba şi oricine o poate recunoaşte . . . Alterările timbrului pot avea o importanță capitală pentru „expresie[44], „colora- ție“[47]; dar n-au nici una pentru ceea ce alcătuieşte oarecum elementul esențial, cel mai exclusiv muzical, al muzicii: acest lucru ni-l arată şi diferitele forme modificate ale unei teme.

Din acelaşi punct de vedere, vom fi mai puțin mirați că nişte muzicieni, despre care s-a putut spune că erau muzica însăşi, cum au fost Bach şi Beethoven, n-au exploatat în mod considerabil bogatele posibilități ale timbrului şi s-au mulțumit la o orchestră, cu o colorație foarte sobră, chiar în ceea ce

47 „ . . . legătura secretă care uneşte expresia muzicală cu arta specială a instrumentației", (Berlioz, *Memoires,* I, p. 64).

lf Romain Rolland, *Haendel,* p. 192.

H. Poincar6, *Science et Methode,* 2.

priveşte instrumentele pe care le "puteau avea mai uşor la îndemînă.

Romain Rolland a scris referitor la Haendel: „Prima trăsătură care trebuie notată este, în general, faptul că nu hotăra instrumentele pentru care a fost scrisă această muzică. Conform esteticii puțin abstracte a timpului, compozitorul îi lăsa pe executanți să hotărască[1416].

Considerațiile precedente ne permit să înțelegem rațiunile profund muzicale ale acestei indiferențe. Tot aşa, se pare, poetul care scrie pentru teatru, lasă de obicei pe actori să-şi aleagă în voie decorurile şi costumele şi dimpotrivă poeții care se preocupă mult de acestea se apropie prin anumite trăsături de muzicienii descriptivi şi decorativi care dau o importanță extremă coloritului instrumental.

Aceasta nu se întîmplă la muzicienii din cealaltă categorie, cei care se preocupă de ceea ce este general. „Rameau, -care are totuşi o ureche delicată, nu vede nici un inconvenient în aceea că o succesiune de note scrise pentru flaut să fie redate de o vioară, o violă sau un clavecin: sîntem încă în epoca în care

sentimentul muzicii se află chiar în note şi nu în nuanțele timbrului care sînt strict accesorii deşi le simțim din plin farmecul“[48].

Putem reduce la aceleaşi teze această remarcă a lui Debussy: „Sonatele lui Beethoven sînt foarte prost scrise pentru pian; ele sînt mai exact, mai cu seamă ultimele, nişte transcrieri pentru orchestră"[!8]. Noi însă trebuie să constatăm că Beethoven, mulțumindu-se cu aceste rezumate, cu aceste transcrieri, a considerat că a spus suficient. E'ste exact că acestea sînt un fel de simfonii; dar problema timbrelor diferite este complet lăsată deoparte chiar mai mult decît la Haendel sau la Rameau.

Aşadar, absența unor anumite instrumente în orchestrele de altădată este cea care explică această austeritate din marile epoci ale muzicii. Dacă ar fi dorit-o compozitorii, epoca unor Guarneri şi Stradivarius n-ar fi avut nimic de invidiat epocii lui Adolphe Sax sau chiar celei a jazz- bandului contemporan. Dacă Bach şi Beethoven ar fi găsit prea săracă orchestra clasică din vremea lor, nimic nu i-ar fi împiedicat să lupte, să inoveze generos, cum a făcut Berlioz; aşa cum a făcut-o Beethoven cu o intransigență totală, în alte domenii care-l interesau.

48 L. Laloy, *Rameau,* p. 49.

Insă pentru aceşti muzicieni, care n-au fost nimic altceva decît muzicieni, problema timbrului, a bogăției colorației, pare de fapt secundară.

Ea este dimpotrivă, primordială, pentru o altă categorie de muzicieni ca Berlioz, Wagner, Richard Strauss, Stravinski, şi acest fapt este independent de epocă, pentru că un genial contemporan al ultimilor doi. George Eneseu, vine să continue tradiția lui Haendel şi Bach.
La familia de muzicieni ea Berlioz şi Wagner trebuie de remarcat, şi mai ales la aceşti doi reprezentanți cei mai profunzi ai acesteia, că muzica nu este țelul lor unic. Instinctul lor nu este exclusiv muzical, iar muzica n-a fost decît o parte din activitatea lor artistică. Adeseori chiar, ea le serveşte la traducerea unor anumite tendințe, să zicem literare; pe care nu le-am putea găsi niciodată în sufletul exclusiv muzical al lui Bach.

4. Crupe de transformări

Orice poate transforma orice. Am putea, prin metode analoage cu cele de la începutul partiturii *Aurul Rinului,* să scoatem dintr-o singură notă, orice temă: am scoate în primul rînd, de pildă, acordul major, apoi l-am transforma în arpegiu, l-am modifica din punct de vedere ritmic, l-am transpune în altă scară etc. Şi poate că am putea, prin nişte transformări imperceptibile, să facem să coincidă o temă dată cu o alta

oarecare, fără ca vreodată prima să fie recunoscută (afară doar dacă într-o zi se vor introduce aici probleme de conexiune).

Este deci necesar să deosebim două tipuri de transformări:

1. Există transformări de aşa natură încît diversele prezentări ale unei teme trebuie să fie ascultate într-o anumită ordine, dacă vrem să existe o legătură de recunoaştere între două oarecare dintre ele.

2. Există astfel de transformări încît orice altă variantă de prezentare a temei este imediat recunoscută, ca două aspecte ale aceluiaşi obiect.

Să luăm deci o temă şi să o supunem de mai multe ori unei modificări de acelaşi gen, de pildă o amplificare: se ştie că numim astfel o dilatare a duratelor în cadrul aceluiaşi raport. Avem deci o suită de expuneri diferite ale temei. Dacă este posibil să trecem direct de la prima expunere, la o oarecare alta din următoarele, printr-o transformare de tipul pe care-l studiem, vom spune că aceste modificări fac parte dintr-un grup[49]. Nu le vom studia decît pe acestea, căci celelalte nu păstrează nici un invariant.

49 Necesităţi de ordin muzical ne-au condus exact la aceeaşi definiţie care s-a impus în matematică.

Se înțelege că transformînd succesiv nu putem depăşi un anumit eîmp, ale cărei limite sînt cele ale sensibilității noastre muzicale. în felul acesta, o transformare imperceptibilă, greu de recunoscut, cum ar fi dublarea duratei fiecărei note sau ridicarea fiecărui interval cu un semiton, nu poate fi continuată la dnifinit căci nu s-ar mai putea auzi sunetele, prea înalte şi am sfîrşi prin a avea note timp de mai multe ore. în ceea ce urmează, vom presupune deci că transformările se vor face în interiorul acestui cîmp.

Cercetări în această direcție au fost deja efectuate de Bach. O lucrare ca *Arta Fugii* are printre obiectivele sale principale şi pe acesta: studierea sistematică a principalelor tipuri de transformări la care poate fi supusă o temă, fără a i se altera invarianta. Acest studiu este metodic; dar instinctul muzical al lui Bach, care aminteşte de gustul lui Buffon pentru expresiile cele mai generale posibil I-a făcut să neglijeze categoria celor mai expresive transformări, care sînt în acelaşi timp cele mai specifice şi mai numeroase. El se limitează să indice tipurile cele mai generale ale transformărilor posibile.

Nu exista un studiu metodic al acestei a doua categorii, însă lucrările lui Wagner pot fi considerate ca un admirabil muzeu de asemenea mostre.

Este deci posibil să dirijăm cercetarea pe care o propunem pe două căi:

1. Vom putea „traduce” în imagini geometrice imaginile muzicale şi transformatele lor, culese din lucrări care sînt deosebit de bogate în aşa ceva, ca cele menţionate mai înainte.

2. Şi, invers, putem porni de la grupuri de transformări deja cunoscute în geometrie, începînd cu cele mai simple şi să extragem astfel succesiv nişte categorii mari, în ansamblul încă neordonat al transformărilor care permit recunoaşterea temelor.

Vom încerca ambele metode, începînd cu cea de a doua.

Să eliminăm pentru moment problema accentelor.

Grupul de transformări muzicale pe care le întîlnim în primul rînd este cel al translaţiilor. O temă, fără a în

ceta să fie recunoscută, poate fi transferată într-un tempo cu totul diferit; ea poate fi ascultată mai sus sau mai jos pe scara intervalelor.

Simetriile şi translaţiile formează împreună un grup mai vast, ale cărui transformări îşi păstrează duratele şi intervalele dar deplasează figurile muzicale sau le arată inversate, ca o mină şi imaginea ei într-o oglindă.

Aş'adar, imitaţia regulată prin mişcare contrarie şi imitaţie retrogradă, tipuri catalogate în contrapunct: acestea sînt simetrii avînd axa lor, respectiv paralelă cu axa intervalelor şi cu axa timpurilor.

Aceste figuri precis delimitate ar părea să contrazică observaţiile care ne-au constrîns să cercetăm principiul lui Curie în muzica dinamică, sub forma cea mai elastică a principiului de corespondenţă. Aceste simetrii riguroase pe hîrtie sînt, la audiţie, în mod necesar nişte simetrii inexacte.

Sînt probleme analoage cu cea a „rimei pentru ochi"; ele ar demonstra că în

muzică nu este totul pentru ureche, aşa cum dorea Debussy.

Oricum ar fi, aceste tipuri strict delimitate pot fi clasate ca două tipuri limită pe care se modelează imitaţiile libere. Dealtfel, aşa cum se prezintă, ele au constituit delectarea unuia ca Bach, şi întîlnim o *inversione della Fuga* pînă şi în ultimele sonate ale lui Beethoven (op. 110).

Cît despre imitaţiile prin mişcare contrarie, extinse pe o scurtă perioadă de timp, ele 'sînt foarte naturale şi se regăsesc pretutindeni. Ca exemple: Cesar Franck, *Beatitudinile,* tema Carităţii; Wagner, *Tristan şi Izolda, Noaptea revelatoare* şi, contrariul său, *Bănuiala* etc.

Grupul de omotetii este foarte folosit. Aşadar, toate transformările pe care le-am menţionat pot fi făcute prin amplificare sau prin diminuare: ceea ce constă în a transforma durata notelor, păstrîndu-se raportul.

O alterare de acest fel se poate face prin două metode: fie în prezenţa formei nealterate (ca în contrapunct, atunci cînd tema este în negre de o parte şi în albe de cealaltă parte), fie în afara acesteia: ca şi 'atunci cînd se execută mai lent o bucată concepută într-un tempo mai rapid.

Acest ultim caz demonstrează ce importanță are pentru expresie această transformare omotetică a unei teme. El arată, de asemenea, cît de mult trece drept neglijabilă din punctul de vedere a ceea ce muzica poate conține mai general.

Căci într-adevăr se întimplă să lipsească orice indicație de tempo: în aceeaşi categorie de muzică, în care nimeni nu se preocupă prea mult să dea indicații asupra expresiei. Să privim de pildă cele *Şase preludii şi fugi* ale lui Bach, în transcrierea lor pentru pian făcută de Liszt. Nici o indicație de tempo sau de expresie. S-ar putea concepe preludiul într-o mişcare mai curînd lentă, ca >o meditație; şi ar putea fi executată agitate. Efectul expresiv este foarte diferit; ceea ce este exclusiv muzical rămîne indiferent la această transformare, aşa încît aceşti autori ne lasă latitudinea .să alegem.

Şi chiar atunci cînd există o indicație de tempo, rămîne o mare libertate de alegere, fără să se vadă în ea un păcat contra muzicii. Nu există dirijor care să consimtă să nu aibă tempo-ul său în executarea unei simfonii de Beethoven. Exemplul ar veni de sus, dacă, e adevărat ceea ce povesteşte Schindler: Beethoven cînta allegro furioso partea de allegret'to din sonata sa op. 14 nr. 1.

In orice caz, din punct de vedere al unei anumite muzici. în care ar părea bizar să întîlnim indicații precise de metronom, este stabilit că domeniul tempo-ului are o libertate destul de mare. în aceste cazuri, aceste omotetii în timpi, care au o importanță considerabilă pentru expresie, trec ca lipsite de interes din punct de vedere muzical; fără îndoială ea şi expresia însăşi.

Dacă admitem că armonia nu este decît o melodie ascultată simultan, la baza ei se află nişte consideraţii proiective; dar faptul că ascultăm un acord aşa cum este sau suib forma de arpegiu nu poate să schimbe nimic din considerațiile pe care le putem face asupra unui acord.

Viteza care trebuie adoptată pentru a cînta o sonată, tempo-ul unui allegro, nu sînt obligatorii. Este ca si cum am privi Partenonul de aproape sau de departe: căci nu există o distanţă impusă. Numai raporturile sînt impuse: într-o sonată un andante este mai lent decît un presto. La Partenon, proporţiile sînt fixate şi nu dimensiunile absolute pe care ele trebuie să le înfăţişeze simţurilor noastre. Fără îndoială, prin forţa lucrurilor, o coloană are o înălţime calculată, constructorul n-a putut s-o facă simultan mai mare sau mai mică, însă noi putem să ne alegem distanţa pentru a o privi. Timpul precis cît va dura un anumit allegretto nu este nici el fixat; dar odată adoptat un tempo, el trebuie păstrat (în afara cazurilor cînd intervin indicaţii opuse, ca de ex. rallentando) căci altfel s-ar deforma proporţiile operei.

Ri-tmul compozitorului şi cel al virtuosului sînt diferite. Primul îşi gîndeşte şi îşi scrie bucata. Intensitatea sentimentului nu se traduce în grabă ei în valoarea şi profunzimea textului. Textul se compune cu încetineala ideilor şi chiar a scrisului; el este gîndit astfel şi aici este fără îndoială şi ritmul cel mai natural pentru a-l înţelege: în acest caz se merge în pas cu mintea care I-a creat. De-sigur compozitorul poate presupune că într-o zi virtuosul va adopta un tempo mai rapid, va alerga aproape la limita percepţiilor noastre, şi fără îndoială dincolo de limita inteligenţei noastre, cel puţin în cazul cînd ascultăm pentru prima dată acest text. Insă această concepţie generală a compozitorului în momentul cînd scrie (şi care dealtfel poate fi rezultatul unor prejudecăţi) este cel mult ca o apreciere a distanţei de la care ar putea fi privit Parte- nonul; ea nu schimbă cu nimic faptul că gîndirea creatoare merge mai încet. Viteza care i se va afecta mai târziu, fixându-se un tempo, este un simplu simbol, de care este suficient să luăm cunoştinţă, fără să se mai ţină seama de gîndirea autorului, cînd ea scrie un presto lent.

Căci, în fine, dacă muzica merge în pas cu ideea, care îşi găseşte expresia în cuvinte: dacă eu îi ascult pe De- mostene sau Pascal exprimîndu-mi gândurile lor aşa cum le vin, cu încetineala pe care o au ideile profunde, şi nu cu iuțeala unor ,,clişee" de avocat; fi-va oare necesar, pentru a le înțelege elocință, ca ideile lor să-mi fie redate în mare viteză de un clovn, şi să se adopte cadența unui actor cu voce puternică dar sărac în idei?

Un tablou poate fi contemplat în două feluri: unul în timp ce este pictat; dar această audiție grandioasă a simfoniei este posibilă numai pentru autor sau vreun prieten al său privilegiat; şi ea nu este posibilă dintr-o dată. Celălalt mod şi care este singurul accesibil oamenilor obişnuiți este contemplarea tabloului terminat. Muzica şi cuvîntul, care se desfăşoară în timp, permit această viziune divină a gîndirii, zeița care păşeşte înainte cu mersul ei natural, înainte de a se transforma într-o statuie. Aici, ea, cea nemuritoare, este văzută în carne şi în viață fără moarte; trebuie să-i Lăsăm liber pasul, pasul zeilor, trebuie ca simfonia, în măsura în care este posibil, să se nască iar din spuma mării, ca în ziua cea dintîi, şi nu ca o acrobatică Venus de estradă, ca acrobatul care s-a furişat în mintea lui Beethoven şi îşi arată muşchii şi agilitatea lor care n^are nimic de arătat în afară de ceea ce poate gîndi un acrobat sau un cîine savant care a învățat o figură nouă. Beethoven este mort, o ştim, dar noi nu sîn- tem aici pentru ca voi să-i îngropați încă o dată, ci pentru a asista la învierea lui; pentru ca voi să sacrificați puțin sînge negru de junincă în memoria acelei umbre, singura care mă interesează şi a acelor mari giganți Ci- merieni cărora trebuie să vă jertfiți pentru o clipă; să păstrați tăcerea cea mai adâncă pentru ca ei să poată fi auziți şi prin sacrificiu şi modestie, să fiți demni de apariția timp de o clipă a unui zeu acolo unde sînteți şi de unde trebuie să fiți dați uitării.

Capitolul XX
RECUNOAŞTEREA TEMELOR
(urmare)

1. Domeniul sonor abstract

Datorită acestor orientări noi, ajungem la definirea unui nou domeniu de cercetare; ştiința muzicală (sau ştiința muzicii). Să reamintim caracterele sale esențiale. E'ste necesar în primul rînd să înțelegem natura domeniului său:

acesta este domeniul sonor abstract[50]. Aici este vorba despre invariante, care se realizează fiecare, în observabile, într-o infinitate de moduri. Tehnicile din fizică nu abordează decît frontierele sale.

Acustica este cu totul altceva. Acest domeniu, diferit astfel de ceea ce poate fi observabil, prezintă aspecte matematice. Dar acestea nu sînt singurele; şi, dealtfel, chiar aspectele sale matematice nu au sens decît dacă înțelegem caracterul esențial al acestui domeniu şi anume de a solicita în mod constant metoda fundamentală a esteticii, cea care opune limbajul ştiințific limbajului liric.

Orice speculație matematică dacă nu se bazează pe această mstodă nu duce la nimic (mistică, jocuri matematice pornind de la posibilitățile numerice ale muzicii — ex. o teoremă din teoria mulțimilor etc.).

Cercetarea acestor legi naturale se deosebeşte fundamental de gramaticile şcolare, de enunțul regulilor. Insă ea permite să se înțeleagă mai bine importanța şi limitele unor asemenea lucrări.

Există -alte modalități de cunoaştere a muzicii, fiecare avînd importanța ei. După ce am definit acest nou procedeu, nu intenționez să oblig pe nimeni, nici chiar pe mine, să se limiteze la el. Dar este necesar să se poată reuni numeroase alte metode în această sinteză care le orientează şi le filtrează pentru

50 A se vedea articolul nostru *Acoustique et Esthetique,* în „La Revue d'Acoustique", martie, 1933.

satisfacerea acestui interes nou (față de care, dealtfel, multe persoane pot fi insensibile prin natura lor, aşa cum există oameni oare nu înțeleg muzica sau ştiința etc.).

Din punctul de vedere al limbajului, acest domeniu foloseşte, la modul metodic indicat prin metoda fundamentală a esteticii, atît limbajul liric cit şi limbajul ştiințific şi numerele. Dar el nu le confundă: fiecare are rolul său bine definit.

Şi toate acestea sînt de fapt valabile pentru toate artele.

2. Numerele în acest domeniu

La poarta de intrare a *Esteticii* mele, eu scriam acum şaptesprezece ani: ,,Cea mai de preț voluptate a oamenilor este perceperea, sub infinita varietate a lucrurilor, a raporturilor matematice simple. Devenită senzație, ea este artă; devenită concepte, ea este ştiință: nebuloasă rezolvabilă sau nu a aceluiaşi univers[142].

Şi vom adăuga în particular, insistînd asupra aceleiaşi idei: „Ritmul este periodicitate sesizată[14]; legînd astfel în modul cel mai strîns posibil, în aceste două cuvinte „periodicitate sesizată[44], pe de o parte caracterul de lege matematică, pe de altă parte faptul că nu este vorba de a-l observa dezvăluit, în timp ce este analizat; ci de a-l fi descoperit şi înțeles.

Ne este acum permis, în urma unui ciclu de lucrări, să explicăm şi mai mult această observaţie fundamentală. Pe de altă parte, acest magnet şi cei doi poli ai săi •— cel matematic, cel simţit şi ascuns — atras de el, din maldărul nesfîrşit de răspunsuri ale electorilor, cele pe care se cuvine să le adunăm şi să le organizăm într-o ştiinţă coerentă.

El ne-a. permis, mai ales, ca noţiunii de egalitate matematică să-i opunem egalitatea estetică: percepută ca egalitate; în timp ce o analiză făcută de observator asupra acestei egalităţi percepută de elector, revelă în ea uşoare inegalităţi care tind perpetuu s-o învăluie în ceaţă.

Să ne amintim cu această ocazie că un alt tip de egalitate trebuia la rîndul său să ne dezvăluie caracteristicile sale: egalitatea în fizică, şi să ne permită să recunoaştem identitatea între proporţia unei egalităţi de acest tip şi o suită de alegeri la întîmplare între aceste două cantităţi egale din punct de vedere fizic, pe care le putem denumi „cap“ şi „pajură“. Natura misteriosului hazard fiind astfel dezvăluită, cel puţin a aceluia care singur face obiectul calculului probabilităţilor, dispar în sfîrşit paradoxurile şi dificultăţile clasice ale acestui calcul.

Pitagora, Euler şi alţii au căutat explicaţia înrudirii sunetelor, în faptul că lungimile de coarde oare dau aceste sunete sau numărul de vibraţii al acestor sunete, formează între ele raporturi simple.

La Euler se găseşte chiar în mod explicit ideea că urechea percepe că un

sunet are de două ori mai multe vibrații regulate decît altul; aşa cum ochiul observă că o linie de puncte conține de două ori mai mult decît o alta (aceste puncte fiind reguliat distanțate pe acea linie).

Se consideră drept obiecție decisivă la această teorie, fie sub forma sa cea mai abstractă, fie sub această ultimă formă mai detaliată, următorul fapt: Dacă se alterează uşor o consonanță ceea ce auzim este tot o consonanță. Este ceea ce explică faptul că am putut să ne servim de diferite game uşor dezacordate între ele: a lui Pitagora, a lui Zarlin, de temperament egal, cu temperamente inegale etc. Or, dacă alterăm foarte uşor o consoniantă exprimată printr-un raport simplu vom continua să avem o consonanță, dar raportul simplu este înlocuit printr-un raport foarte complicat.

Şi, chiar dacă ne-am situa pe punctul de vedere exprimat de Euler, obiecția respectivă n-iar constitui nici o problemă, dacă se ține seama de distincția pe care am stabilit-o între egalitatea estetică şi egalitatea matematică. Este un fapt foarte general că putem dezacorda uşor două fenomene egale din punct de vedere matematic sau mai curînd fizic şi că ele să fie din punct de vedere estetic percepute ca unul şi acelaşi lucru: cu această infimă aproximație care este înțeleasă ca o valoare şi nu «a o schimbare a fenomenului: varietatea în unitate, pentru a parafraza cuvintele lui Goethe.

La ce revine de fapt obiecția crucială, făcută de Helm- holtz şi mulți alți fizicieni (de pildă Bouasse?) Să examinăm modelul propus chiar de Euler: consonanța de octavă ar fi ca două linii de puncte regulat distanțate astfel: şi ochiul observă, dintr-o privire, că linia inferioară are de două ori mai puține puncte decît ceia superioară şi se acomodează la aceasta: în timp ce n-ar vedea nimic în nişte cazuri mai complicate şi n-ar încerca nici o satisfacție. Aceste puncte, zice Euler, schimbate în vibrații sonore, ar reprezenta ceea ce se petrece cu urechea.

Obiecția capitală este deci că dacă se alterează puțin consonanța, urechea găseşte încă o consonanță, dar raporturile nu miai sînt simple.

Să examinăm acum un vas care are ca motiv ornamental linia dublă precedentă. Este neîndoielnic că o asemenea geometrie simplă a fost adesea folosită cu predilecție ca ornamentație; şi că nu întîmplător s-au ales figuri geometrice simple, fără a se remarca tocmai această simplicitate care a plăcut. Obiecția lui Helmholtz revine la aceasta: dacă vasul era făcut de maşină, cu o ornamentație din puncte, realizată la maşină cu toată precizia matematică (sau mai curînd fizică), am putea încă înțelege teoria raporturilor simple. Dar dacă vasul este lucrat de mină, nu mai putem înțelege, deoarece raporturile nu mai sînt simple. Or, tocmai acest al doilea caz este cel care constituie regula în estetică; şi ornamentația mecanică regulată este soluția cea mai rea; deşi satisfacția noastră este evident legată de regularitatea fundamentală 2/1.

Trebuie să considerăm că situația este analoagă şi în muzică. Să cîntăm de un anumit număr de ori, pe parcursul unui cînte'c, intervalul de octavă. Dacă această melodie este vie, plină de pasiune, ne putem gîndi că este o idee proastă să cîntăm mereu acest interval exact 2/1, cu toată precizia fizică a unei sirene duble perfect reglată. Fără a merge pînă la fluctuațiile expresive dar redutabile care caracterizează muzica lăutărească, se pare că vocea ar înclinia să meargă, nu ea un obiect mecanic şi miai curînd ca o mînă care brodează sau împodobeşte un vas. Vioara solo ar face şi ea acelaşi lucru. Dealtfel asemenea alterații au avut un rol de jucat *în* istoria muzicii, îndeosebi în secolul al XVIII-lea. Rousseau de exemplu scrie: „terța majoră care ne îndeamnă în mod normal la bucurie, ne poate sugera pînă ,şi ideea de furie atunci cînd este prea puternică; şi terța minoră, care ne predispune La tandrețe şi gingăşie, cînd este prea siabă ne întristează[443].

Insă ceea ce introduce în muzică o preciziune neobişnuită altundeva în sinuozitățile unui raport geometric, cum iar fi 2/1, este existența instrumentelor cu sunete fixe cum sînt pianul şi orga; şi pe de altă parte este polifonia; ar fi foarte neplăcut să ascultăm împreună două sunete uşor dezacordate; în special din cauza bătăilor. Ceea ce obligă vocea sau vioara să caute egalitatea fizică, într-un mod necunoscut în alte domenii în care domneşte singură egalitatea estetică.

3. Metoda de analiză a temelor

Vom da acum un exemplu ide cealaltă metodă de analiză.

Vom „traduce[41] numeric textele wagneriene şi vom examina astfel transformările Lor. Pentru a fi siguri de condițiile obiective ale acestei alegeri, cel mai bine este să ni se dea de către altcineva aceste exemple de teme şi de transformări.

Vom examina toate exemplele date de un acelaşi elector, Lavignac[4], transformări suferite de nişte teme din Tristan şi din Parsifal; transformări pe care electorul le recunoaşte ca reluînd o aceeaşi temă.

Vom descompune fiecare contur melodic în două linii de cifre:

1. O linie ale cărei cifre succesive vor reprezenta succesiunea intervalelor care constitue conturul, aceste intervale fiind măsurate în semitonuri

temperate. Cifrele în italice reprezintă intervalele descendente.

2. O a doua suită de cifre va fi cea a duratelor noteLor succesive, desemnând cu 1 pe cea mai scurtă. Atunci cînd nota are un accent voim sublinia cifra care reprezintă durata sa.

Pentru a nu complica scrierea, ne vom Limita să notăm aici numai două feiuri de accente: ceLe mai tari şi ceLe mai puţin tari (de pildă accentul primar şi accentuL secundar dintr-o măsură în 4 timpi). Duratele subliniate eu un accent de intensitate vor fi deci reprezentate prin cifre în caractere grase sau italice: respectiv accentele principiale şi secundare.

Acest procedeu comod de comparaţie numerică revine la notarea şi separarea într-o temă a Celor patru elemente, singurele care au importanţă în studierea transformărilor; intervalele fiind date de prima linie, numărul notelor, durată, intensitate date de cea de a doiua.

Notaţia accentelor principale şi secundare este perfect suficientă, nuanţele de accentuare cele mai subtile avînd importanţă numai pentru expresie şi nu şi pentru recunoaşterea temelor.

în sfîrşit, compararea celor două aspecte ale unei teme se via face imediat, aşezînd una sub alta respectiv linia duratelor şi cea a intervalelor.

Numele temelor sînt cele pe care le dă Lavignac. Cifrele romane vor numerota diferitele prezentări ale acestor motive, menționate în această lucrare. Vom indica de asemenea şi măsura.

Mărturisirea:

acest motiv fiind introdus deo mică gamă ascendentă rapidă.

Marea:

INTERVALE

I) 1425 1° 2 2 2

II) ***1413 3° 125***

III) şi IV ca şi I.

		DURATE 3/4		**2**		**3**		**1624/34/34/34**		
C) 2/3		**3**	**1**	**6**	**2**	**4/3**	**4/3**	**4/3**	**8**	
3/4	**2**	**3**	**1**	**6**	**2**	**4/3**	**4/3**	**4/3**	**6**	
6 / 8	1	2	1	2	1	1	1 1 2			

Tristan rănit: **INTERVALE**

■n 7 i' <' r 1

11)

DURATE

0) 3 1 3 1 2 2 4

C) 3 1 3 1 3 1 6

4 2 5

Ziua:

JNTEK'M LE

Nerăbdarea:

Ardoarea:DURATE

Elanul:

INTERVALE: I şi II identice
DURATE 2 / 2 1 1 1 2 1 1 2
C 3 2 2 3 2 2 4

Invocație către noapte:

INTE
RVAL
E
I) 0 2 0 0 3 0 0 3 0 3 7
I I) **2 030304**
DUR
ATE
2/2 3 1 14/3 2/32/34226116
3/4 1 2 1 21213

Noaptea revelatoare şi bănuiala
se imită prin mişcări contrarii

I
NTERVALE
*Noaptea:*0 2 2 1 2 1 1 0 4 0

3/4.
3/4,

Bănuiala: 121 1 1 21
DURATE
1 3 1 3 1 2 1 1411
3 1 3 1 2 1 1 4

Este de ajuns să privim cu atenție aceste perechi de linii ca să remarcăm că transformările se fac urmînd anumite reguli.

Pentru simplificarea limbajului, vom păstra cuvîntul „temă“ în sensul folosit pînă acum, sensul clasic. Insă vom împrumuta de la critica wagneriană cuvîntul laitmotiv, pentru a indica ceea ce o temă şi diversele ei în-fățişări reprezintă comun, în egală măsură, ceea ce noi numeam invariantă.

Se poate remarca într-adevăr că această critică, con- fundînd adeseori noțiunile de laitmotiv şi temă, îndepărtează puțin acest cuvînt de vechiul său sens. Diferitele prezentări ale unui laitmotiv ar fi, în sens beethovenian, o temă şi scurte variațiuni ale acestei teme. In sensul wagnerian, ceva mai lărgit, ascultînd o variațiune a unei teme, am putea spune: este acelaşi laitmotiv.

invariabil pe care forme melodice şi ritmice, care pot varia între nişte limite largi, îl prezintă în mod egal. Sub aceste variațiuni, obiectul variabil este recunoscut, este chiar desemnat printr-o etichetă (Tristan rănit, marea etc.).

Cuvîntul „temă" îşi va păstra sensul său beethovenian, cel pe care el îl are în temă şi variațiune. Pentru noi, via fi una din prezentările laitmotivului.

Cu aceste precizări, problema recunoaşterii temelor se enunță astfel: găsirea transformărilor unei teme care îşi păstrează laitmotivul.

Pentru a ajunge la răspunsuri eu caracter general, a- ceastă problemă trebuie să fie pusă în spațiul care are următoarele

trei dimensiuni: înălţime, durată, intensitate. Laitmotivul este >un obiect al acestui spaţiu.

Examinînd exemplele din Tristan, se poate într-ade- văr vedea că transformările pe care ni le putem permite în linia intervalelor nu sînt independente de 'acelea pe care le efectuăm în linia duratei. Dacă menţinem constantă una din aceste două linii, variaţiunile celeilalte pot fi mai mari, ansamblul lor reprezentînd în continuare laitmotivul.

Să vedem, astfel, de exemplu, „nerăbdarea[11] şi „elanul[11]; în primul caz, pentru a permite transformări mai puternice în linia intervalelor, cea a duratelor este menţinută constantă; în al doilea caz, este invers.

Cu toate acestea, aceste trei dimensiuni -— intervale, durată, intensitate, — nu joacă acelaşi rol în transformări: ele au posibilităţi de variaţie foarte diferite. Acest fapt ne permite, ea deocamdată, să le examinăm pe rînd.

Exemple: „privirea[51], „marea[44]; pentru acest ultim laitmotiv, prezentarea tematică IV cumulează accentele celorlalte, ca aplicație la regulă.

2. In transformare, raportul de la secundară la primară este păstrat, sau transformat în raport cu de la egal la egal, dar niciodată invers.

3. Cînd măsura nu permite aplicarea strictă a regulii 1, ea se aplică atît cît este posibil: accentul păstrat cu orice preț este primul accent al temei.

Se observă deci că primul accent al unei teme este parte integrantă din laitmotivul său.

51 sînt deci chiar ritmurile tonice: combinațiile de accente

S-ar putea spune aproape acelaşi lucru despre celelalte, atît de slabă este variabilitatea lor. Se poate deci enunţa acest cvasHprincipiu:

In orice transformare eonstrînsă să păstreze laitmotivul nu se schimbă nimic la intensităţile relative ale notelor.

Cu alte cuvinte, accentele rămîn. la locul lor, atît cît măsura o permite, şi aceasta chiar în timpul alteraţiilor tematice profunde. Ele nu aparţin deci de laitmotiv.

Deci, dintre cele 5 constituante ale muzicii: timbre, intervale, durată, număr de note, intensitate rămîn numai trei de examinat pentru studierea recunoaşterii temelor. Timbrul nu intră deloc în consideraţie. Vedem că într-o mare măsură se poate spune acelaşi lucru despre intensitate; nu pentru că ea poate varia la infinit, fără nici un efect, ca şi timbrul, ci din cauza permanenţei sale.

mai puternice. Adeseori muzica pur primitivă (tam-ta- murile etc.) nu cunoaşte altă invariantă decîit aceasta. Se pare că sînt singurele care se compun numai din unul din elementele pe care noi le-am separat în muzică. Noi am văzut, dealtfel, acelaşi lucru pentru limbaj.

Să asociem acum elementele cite două. Laitmotivele în care predomină intensităţi şi intervale, sau intensităţi şi durate, sînt denumite respectiv, oarecum incorect, melodice şi ritmice.

Acest ultim tip (putem cita ca exemplu Forja din. Siegfried) pare cel mai puţin susceptibil de transformări tematice variate şi nu poiate fi folosit pentru un joc bogat de deschideri şi închideri de asimetrii. în muzica civilizată el pare de asemenea cel mai puţin folosit, în timp ce el constituie fondul unei anumite muzici primitive.

Reunind aceste două observaţii am putea-o deduce pe următoarea: se pare că valoarea invariantei, a laitmotivului („profunzimea gîndirii muzicale“) se măsoară prin cantitatea mai mare sau mai mică de alteraţii tematice la care se pretează; cu alte cuvinte prin generalitatea sa în muzică, prin numărul de fenomene muzicale al căror tip uşor de recunoscut este.

Aşa încît în parte muzica s-ar putea defini astfel: căutarea intuitivă a acestor tipuri generale, eu excluderea celor care nu sînt decît nişte cazuri particulare.

Ea ar fi deci, din anumite privinţe, dirijată în acelaşi sens ca şi ştiinţa, care şi ea caută tipuri asemănătoare; şi nu se ocupă să „socotească cîte gărgăriţe există pe planeta noastră“[5]. (Ceea ce ar pune într-un mod precis problema fantezistă a lui P. Kircher: a găsi prin calcul cele mai frumoase arii.)

Laitmotivele cele mai generale, cele mai fundamentale, se găsesc în categoria laitmotivelor zise melodice, adică de tipul interviale-intensităţi.

6. Muzică şi cuvînt

Se ştie că secolul al XVIII-lea, şi Rousseau în special, a fost obsedat de această idee: „cîntecul melodios şi apreciat nu este deicît o imitaţie a accentelor unei voci oare glăsuieşte“ (Rousseau)[52].

52 V. Combarieu, *Histoire de la Musique,* voi. II, p. 303. Cf. R. Rolland, *Musiciens d'autrefois,* recitativul lui Lully şi arta declamaţiei la Racine.

Pentru a clarifica această teză, putem remarca următoarele :

Temele devin de nerecunoscut dacă le deplasăm sau le alterăm accentele tonice. Este acelaşi lucru şi cu cuvintele (Toate acestea sînt adevărate, nu însă în mod absolut, ci într-o foarte mare măsură).

Din punctul de vedere al recunoaşterii temelor, nimic nu este alterat atunci cînd se alterează timbrul într-o măsură suficient de mare. In timp ce, din punctul de vedere al recunoaşterii cuvintelor, aceasta are o importanță capitală.

în ceea ce priveşte problema duratei, există o mare latitudine de variație în ambele domenii (dacă avem în vedere limbile vizate de Rousseau: italiana, franceza etc.). Pentru cuvinte, observăm că ele pot fi recunoscute, dacă li se alterează suficient de puternic durata obişnuită a silabelor, cu condiția să li se respecte timbrul şi accentele tonice; pentru muzică, se pot lua drept exemplu aceleaşi teone din Tristan.

Este de remarcat, îndeosebi în privința duratei, această apropiere între laitmotivele muzicale şi versurile, acest gen de laitmotive metrice: există ceva imprecis la ambele lor extremități[53].

în fond cea mai strînsă legătură care există între cuvinte şi melodii este determinată de rolul capital al accentelor tonice în ambele aceste domenii.

Divergența cea mai importantă este determinată de rolul diametral opus pe care îl joacă în ele timbrul.

7. Grupe de neume

In urma acestor eliminări succesive, atenția noastră rămîne concentrată asupra acestor ultime două elemente: numărul notelor şi intervalele.

Vom înfățişa acum un nou grup de transformări, din care cele precedente erau doar nişte subgrupe, enunțînd o regulă care comportă foarte puține excepții; şi chiar aceste excepții se pare

53 Lucrarea Essai sur Ies Rythmes toniques, I, § 5.
W a g n e r, Parsifal: Les cloches de Monsalvat.

că pot fi explicate.

Aceasta cu condiția de a considera tema ca fiind maleabilă la extremitățile sale (ca de pildă versul grec); şi cu condiția de a face abstracție de notele de trecere:

Transformările temei care păstrează recunoaşterea sînt, în neume[54], notate identic[9].
Cu alte cuvinte:

1. Dacă se păstrează raporturile intensităților, conform regulilor enunțate.

54 „Notația în neume accente, deşi perfectă din punct de vedere ritmic, avea un mare inconvenient din punctul de vedere al melodiei, deoarece semnele dădeau doar un vag contur melodic; ele indiicau desigur cînd dntecul trebuie isă coboare sau să urce, dar nu indicau intervalul de străbătut" (Dom A. Gatard, *La Musique Gregorienne,* p. 56). Se poate consulta Combarieu, *Essai sut l'archeologie musicale au XlX-e sie ele,* în *Theorie du Rythme;* A. Gastoue, *Cours theorique et pratique de chant gregorien,* cap. III, etc.

2. Dacă se păstrează numărul de note (făcînd abstracție de notele de trecere).

3. Dacă se păstrează caracterul ascendent sau descendent al intervalelor.

Se pot varia în voie timbre, durate, intensități, mărimea intervalelor, se pot introduce înflorituri şi note de trecere; tema astfel transformată continuă să reprezinte acelaşi laitmotiv şi să fie recunoscută ca fiind acelaşi lucru.

Şi, reciproc, dacă se recunoaşte, sub diverse transformări tematice, acelaşi laitmotiv, aceste transformări păstrează invariantele enunțate.

Se poate remarca de asemenea că neumele, notație care a fost considerată uimitor de insuficientă[55], merg direct la esențialul muzicii şi îl notează complet; de fapt ele nu notează decît aceasta[56].

55 „O asemenea semiografie, astfel izolată, nu reprezintă deci nimic" (M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale,* I, III, cap. IV).

56 Debussy pare că se străduie să exprime în cuvinte un fel de sentiment direct al neumei: „In muzica lui Bach, ceea ce ne impresionează nu este caracterul! muzicii, ci

8. Aspectul matematic şi aspectul concret

Este din ce în ce mai evident că, izolînd transformările, noi izolăm ceea ce în muzică reprezintă „expresia[44], un fel de tablou al posibilităţilor de expresie.

Prin aceeaşi cercetare, se găseşte izolat ceea ce în muzică nu este expresie, ci materie susceptibilă de diverse modalităţi expresive: acest ceva foarte general spre care tind cei mai buni muzicieni dintre muzicieni şi care uneori este numit idee nemuzicală.

1. Se constată cu surprindere că această idee, această invariantă pare să aparţină mai puţin de domeniul propriu al sunetelor decît de cel al mişcărilor, de dinamică şi chiar o dinamică foarte decolorată, foarte abstractă: este vorba numai de sensul mişcărilor, de numărul lor, de importanţa lor relativă (subliniată de raporturile de accente).

curba sa; cel mai ades, aceasta este mişcarea paralelă a mai multor linii, a căror întîlniire, fie fortuită, fie unanimă, solicită emoţia" (*Monsieur Croche,* 63).

Ar însemna să facem aici un întreg capitol de geometrie ca să studiem simultan toate ideile muzicale posibile, explicîndu-se prin caracterul lor mai mult sau mai puțin general, prin situația lor de limită sau de maximă etc. şi inegalitățile în valoarea lor muzicală.

Avem de altfel impresia că acest cîmp al ideilor muzicale (şi nu cel al expresiei muzicale) este poate îndeajuns de limitat. Numeroase teme, aşa-ziis diferite, vor apărea, luate în forma lor cea mai clară, identice. Acest fapt va explica acel vag sentiment de ceva deja văzut, pe care-l avem uneori, fără a îndrăzni să-i precizăm mai mult, în timpul unei audiții. Şi va explica pentru ce chiar cel mai neobosit cercetător de laitmotive, în general scurte, pare a fi epuizat domeniul şi revine la ceea ce găsise mai înainte[12]; şi nu numai el ci şi discipolii metodei sale muzicale[57], oare sînt în afara oricărei bănuieli de plagiat în ceea ce priveşte valoarea muzicală. încercăm să ne dăm seama de aceasta prin nenumărate explicații, dar care nu explică deloc de ce regăsim, înaintea lui Wagner, pro

57 Criticile din jurnale despre *La tour de jeu,* de S y l v i o L a z z a r i .

priile sale laitmotive[58]. într-un cuvînt, ne mişcăm într-un spaţiu restrîns.

2. Cîmpul este nelimitat din punct de vedere al posibilităţilor expresive. însă ele pot fi observate dintr-o dată pe tabloul transformărilor, ceea ce nu va diminua cu nimic savoarea cazurilor particulare. Acest tablou arată de ceea ce dispune muzica pentru a colora cu expresie diferitele sale laitmotive. Am văzut laitmotive alcătuite din elemente avînd un minimum de valoare expresivă: sensuri de intervale, raporturi dintre accente. Valoarea expresivă creşte în mod considerabil de partea factorilor de transformare cei mai neînsemnaţi pentru recunoaştere, cum este orchestraţia[13].

Catalogul achiziţiilor expresive corespunzătoare fiecărei transformări a fost abia schiţat, deşi cazuri particulare au fost examinate în acest spirit încă în vechea Grecie[59].

58 De toate motivele foarte analoage de mai sus, Lavignac îl apropie şi pe cel al lui Beethoven, Quat. fa maj. op. 135, numit *der schwer gefasste Entschluss. Fantaisie en ut de Franck* (1862) conţine *Somnul Nibelungilor* (D'Indy, *Franck,* 112).

59 Etosul modurilor şi al ritmurilor, Th. Reinach, *La Mu- sique Grecque,* 16,

In mare, se poate spune: studiul expresiei muzicale corespunde cu cel al grupelor de transformări; cel al ideilor muzicale cu studiul structurilor posibile pentru nucleul invariant.

Capitolul XXI MUZICĂ ŞI LIMBAJ

1. Structurile numerice ale fenomenelor estetice

O metodă pentru a aborda în mod ştiinţific studiul fenomenelor estetice este examinarea atentă şi minuţioasă a urzelii lor numerice, ritmurile, element universal al artei.

O metodă generală pentru studierea acestor ritmuri este de a încerca întotdeauna să le sesizăm cu ajutorul notaţiei numerice, fapt care unifică domeniul şi îl face apt pentru a fi analizat prin instrumentele matematice şi prin legile fizicii.

113 etc.

Conf. pentru etosul ritmurilor, R a m e a u : „Măsura are atîta putere în muzică, încît ea singură este capabilă să trezească în noi diferitele pasiuni pe care noi le atribuim celorlalte părţi ale artei“. *(Trăite de l'harmonie,* p. 150).

Acest studiu m-a condus la descoperirea acestei legi generale a esteticii. Pretutindeni unde există ritm, există structuri care se traduc în numere întregi la oare se descopere o lege simplă. Acolo unde există lirism există şi astfel de numere.

A face analiza ritmică a unui fenomen înseamnă, invariabil, a realiza în primul rînd traducerea sa numerică şi a demonstra apoi în acest cadru o lege simplă.

Cu alte cuvinte condiția ca un fenomen să poată să apară ca ritmat este ca el să se scindeze pentru noi în ansambluri, şi ca toate elementele unui acelaşi ansamblu să poată fi reprezentate printr-un acelaşi număr, adică să ne apară ca fiind egale între ele. Egale nu într-o egalitate matematică, adică riguroasă la orice grad de aproximație; şi nu fizică, adică la gradul de aproximație al instrumentelor de măsurat, din ce în ce mai precise, pe care noi le vom inventa, ci egale într-o egalitate percepută, egale pentru receptivitatea umană.

2. Clasificarea numerelor care reprezintă ritmurile şi legile lor generale

Înainte de orice trebuie analizat un domeniu ritmat, în toți acei factori ai săi, susceptibili să creeze ritmuri. Un asemenea factor se recunoaşte prin aceea că el poate da loc la egalități percepute.

Orice problemă de ritm oare nu poate fi rezolvată în funcție de unul din aceşti factori este în mod sigur rezolvabilă în funcție de un altul. N-avem decît să revenim mereu I-a numărătoarea lor completă.

Trebuie să recunoaştem dacă structurile unui domeniu se stabilesc în funcție de ele singure; dacă în alți termeni există mişcare liberă a acestor factori, sau dacă structurile domeniului rezultă nu numai din factori de ritm ci şi din constrângeri exterioare.

In primă analiză, este necesar să ne oprin numai asupra zonelor de mişcare liberă. Căci studiul lor este singurul care poate servi ca introducere la studierea celorlalte cazuri, mai complicate. Trebuie de asemenea să începem studiul ritmurilor insistând numai asupra studierii fenomenelor care prezintă o unitate; şi în acest caz să extindem studiul la întreaga unitate.

Ne vom abține să introducem în această unitate nişte diviziuni artificiale, în speranța de a face studiul mai uşor, ele introduc probleme false.

Insă aceste unităţi, care sînt întotdeauna pe măsura oamenilor, au nişte diviziuni naturale pe care trebuie să le recunoaştem înainte de a merge mai departe.

Unitatea fenomenelor reţinute pentru studiu se manifestă fie prin legături de contact, fie prin legături de la distanţă. Legile ritmice se vor clasifica deci în continuităţi şi corespondenţe.

Existenţa acesitor legături postulează existenţa, sub transformările 'Continue, a invariantelor.

Noţiunea de temă, de invariant, pe de o parte şi noţiunea de transformări pe de altă parte, reprezenta deci instrumentul fundamental de analiză al oricărui domeniu ritmic; exact aşa cum ele sînt dealtfel instrumentul fundamental de analiză în domeniul numerelor.

Nimic nu ne împiedică să aplicăm acestor fenomene, reprezentate prin numere, un principiu general asemănător cu un principiu care domină ansamblul fenomenelor fizice, respectiv principiul lui Curie. îl redăm aici sub următoarea formă: Asimetria este condiția unui fenomen; simetria este încetarea acestuia.

Forța explicativă a acestui principiu se verifică într'adevăr în problemele cele mai diverse ale domeniului ritmurilor şi le revelă ca fiind legate între ele printr-o atrînisă legătură.

3. Elemente de analiză muzicală

Numim laitmotiv acea structură care rămîne invariantă sub multiple transformări, şi sub care el este mereu recunoscut.

Studiem grupele cărora aparțin aceste transformări, remarcînd că variabilele lor sînt: numărul de note, intensitățile lor, intervalele, duratele şi timbrele.

Recunoaştem că unele grupe uzuale în geometrie sînt uzuale

şi în muzică: translaţii, simetrii, homotetii, transformări proiective etc.

Studierea motivelor din Wagner, din *Tristan şi Isolda,* ne demonstrează că grupul corespunzând acestor invariante şi care pare general în muzică este următorul: transformările sale alterează liber timbrele, duratele, valoarea absolută a intervalelor şi a intensităţilor; ele păstrează numărul notelor, cu excepţia notelor de trecere, valorile relative ale intensităţilor lor, caracterul ascendent sau descendent al intervalelor. Se poate spune: diferitele reprezentări tematice care păstrează laitmotivul sînt, în neume, nottate identic.

O oarecare lipsă de preciziune poate proveni de la confuzia naturală între unison şi octavă: o subgrupă a celei precedente clarifică această impreciziune: este cea care păstrează în plus unul sau altul din aceste intervale. Transformările sale sînt bine cunoscute sub denumirea de transpuneri, modulaţii etc.

Semnificaţia concretă de invariante şi grupe de transformări pare deci a fi, în muzică, „gîndire" şi „expresie[11]; ceea ce este generalizarea problemei anitiee a ethos-ului modurilor.

Noi raportăm la principiul de simetrie jocurile de simetrie general observate în muzică. Aceste puncte de vedere şi cel precedent permit să se clasifice gamele temperate şi să se explice superioritatea anumitor tipuri.

Intr-adevăr, ultimul grup reduce la 12 gamele temperate posibile. Suitele cu 5 şi 7 trepte, care reprezintă în raport cu acest grup, toate gamele pentatonice şi hepta- tonice, se dovedesc preferabile din punct de vedere al asimetriei mai cu seamă cea heptatanică; şi voga lor este binecunoscută.

Să examinăm tipul heptatonic. Dacă îl constrîngem şi mai mult în transformările sale pentru a păstra existenţa diferenţelor dintre intervale, acest tip se scindează în altele 35.

Dar dacă vom considera două game ca deosebite, de îndată ce ele diferă prin valoarea intervalelor lor, există atunci 66 tipuri heptatonice, familia diatoniică fiind considerată ca nr. 1.

Ar exista 766 dacă am scinda aceste tipuri nedefinite, în diferite moduri, în octave. Ar exista şi mai multe dacă s-'ar reține considerațiile care au dus la naşterea rnixo- lydianului etc.

Fiecare din cele 35 game precedente, în afară de 4, s-au scindat în perechi. Din aceste 4 game reliefate astfel, şi care singure par a-şi defini tot caracterul lor muzical, fără nici o ambiguitate, singura asimetrică este diatonica. Două din celelalte trei sînt, respectiv, cu diferența de un vid şi de o notă 'de trecere, atonala şi cromatica[60].

4. Ideea de proză şi de vers în limba franceză şi ordinea studierii lor

Vers şi proză nu înseamnă ritmat şi puțin sau deloc ritmat; şi în acest caz ar fi trebuit studiat versul înaintea prozei, ceea ce n-a dat deloc rezultate.

Versul, proza, desemnînd prin acestea obiectele cărora aceste nume le sînt de obicei date, se deosebesc prin aceea

60 A se vedea lucrarea noastră lntroduetion ă une connaissance scientifique de faits musicaux, 1929, capitolul Asymetrie et proba- biltte des gammes.

că, în general, ritmurile prozei sînt spontane, izvorîte dintr-o mişcare liberă; ritmurile numite vers sînt întotdeauna, în parte, rezultatul unei constrîngeri. De aici necesitatea de a studia, nu în primul rînd versul şi proza în funcție de vers, ci proza în primul rînd şi apoi versul.

Ceea ce se numeşte vers este, aşadar, de natură ritmică dublă: este amestecul unui ritm cunoscut apriori, a unei scheme conştient acceptată, a unei reguli; şi, pe de altă parte, versuri spontane, aceste vîrtejuri de ritmuri pe care le găsim în proză ca şi în orice poezie plină de viață.

Ceea ce tratatele de versificație numesc vers este o totalitate de reguli. Ceea ce ştiința ritmurilor va numi vers este o unitate naturală cuprinsă între două tăceri consecutive; aşa cum le vedem formîndu-se în zonele de mişcare liberă.

Ceea ce se numeşte de obicei vers, de exemplu un alexandrin a lui Racine, rezultă dintr-un vers în sensul ştiinței ritmurilor, turnat într-un vers pe care îl recunosc tratatele de versificație.

5. Clasificarea posibilităţilor ritmice ale limbii franceze

In cuvinte există aspectul semn şi aspectul sunet. Şi unul şi 'celălalt pot da naştere la ritmuri. Noi nu vom examina aici decît aspectul sunet.

O suită de silabe în limba franceză este o suită de sunete, determinată de numărul acestor sunete, de durata, intensitatea, înălțimea şi timbrul lor. De unde cinci ritmuri posibile în mod teoretic.

In fapt, factorii de durată şi înălțime fiind prea instabili sau slabi, este suficient să se țină seama de ritmurile tonice şi aritmetice, net discontinue, şi de ritmuri de timbru, pe alocuri intermitente, dar cu prelungiri continui.

Orice ritm real este în mod natural o fuziune intimă a acestor elemente, pe care analiza le deosebeşte aşa cum ea deosebeşte diferitele coordonate ale unui eveniment.

6. Reprezentarea prin numere a ritmurilor din limba franceză

Această reprezentare a fost posibilă prin clasificarea tuturor cadenţelor posibile, atît a celor care sînt principale cît şi a celor 6are sînt intermitente.

Vom reţine, dintr-un text sonor, un număr reprezentativ, legat de acest text, şi în care sînt trecute toate proprietăţile ritmice, din punct de vedere al cadenţelor, în acelaşi timp principale şi total intermitente: tonică, aritmetică. Am rezervat problema timbrurilor pentru a fi studiată separat.

Acest număr reprezentativ îşi revelă în acelaşi timp conţinutul său ca legi simple: ele se citesc fie pe acest număr fie pe anumite numere derivate din el.

Avem astfel un instrument de analiză făcut pe măsură, o metodă gaița să întîmpine neprevăzutul.

Ea permite să se reunească nu numai cele cîteva structuri regulate, remarcate pînă acum, ci o multitudine de tipuri de structuri regulate care sînt tot atîtea noi descoperiri.

7. De la proză la vers.

Ierarhia versurilor albe

Există o analogie între vers, în sensul comun al cuvin - tului şi modurile muzicale. Şi unul şi celelalte reprezintă un fel de temă fixă cu care se vor combina toate temele sonore: un număr fix cu care se vor combina celelalte numere.

Problema ierarhiei versurilor albe în franceză (preferința fiind acordată versului alexandrin şi octosilabie) se tratează ca şi cea a ierarhiei modurilor (acordîndu-se preferință gamei majore etc.).

Şi într-un caz şi în celălalt, preferința merge spre tipurile care permit cele mai multe forme simetrice. Şi puțin cîte puțin,

cu excepția unor revoluții, această preferință devine exclusivă, eliminînd total tipurile inferioare.

Singurele simetrii pe oare le admite versul francez se prezintă sub forma de simetrii ale numărului reprezentativ. Calculul demonstrează (ținînd seama de factorul lungimea versului) că tipurile care prezintă cele mai multe forme simetrice posibile sînt tocmai acelea care sînt de fapt cele mai folosite în versificație.

Insă, pe de altă parte, dacă acceptăm într-un text de proză lirică versuri simetrice, vedem iarăşi că frecvența relativă a diferitelor tipuri este aceeaşi cu cea prevăzută de dalcul şi este tot aceeaşi cu -cea întâlnită în versificație[61].

Versificația se desprinde din ritmurile libere ale prozei printr-o tendință de a se epuiza şi a se fixa. Se dă preferință câtorva forme şi se limitează la repetarea lor. Unul diin aceste versuri albe selectate va trebui neapărat, în franceză (limbă slab accentuată), să-şi asocieze o rimă sau cel puțin o as'onanță; dacă nu, experiența demonstrează că el se deosebeşte prea puțin de proză şi displace.

61 P i u s S e r v i e n , *Les deux Rimes,* „Revue de Cours et Con- ferenccs", martie-mai 1927; precum şi *Science et Poesie.*

P i u s S e r v i e n , Les Rythmes comme introduction physique ă l'Esthetique. Nouvelles methodes d'analyse et leur application notamment ă la musique, aux rythmes du frangais et aux m'etres doriens, 1930; şi Les rythmes de timbre dans la poesie grecque („Revue des Cours et Conferences", 15 ianuarie 1932).

8. Cei doi poli ai versului francez

Avînd deci două cadențe de bază, versul francez se va putea prezenta sub două forme extreme, după cum una sau cealaltă din aceste cadențe va fi cea fundamentală, cealaltă fiind doar următoarea.

Un prim pol va fi deci un vers alb împodobit cu rimă: cea fundamentală fiind ritmica aritmetică şi cea secundară ritmica timbrului. Dacă acesta este caracterul versului (să luăm pentru preciziune alexandrinul), iată totalitatea caracterelor care derivă din el:

Versul alb va avea o structură cît mai evidentă, cît mai clară posibil deoarece el este ritmul. El va fi în mod distinct încadrat între două pauze care nu vor putea fi depăşite: în aceste puncte trebuie să coincidă semnele de punctuație logice şi ritmice.

Acest vers va adoipta formele cele mai bine definite, formele sale tip: simetricele. Alexandrinul va avea neapărat sau forma 444, sau una din formele 66.

Teoreticienii acestui vers au remarcat cu predilecție forma 66, dealtfel nu lipsită de rațiune: deoarece ea per- mi/te mai multă libertate iar pe de altă parte admite eventual simetriile secundare 3333, 4224, 2442, pe cînd cealaltă nu le admite.

Să examinăm această formă 66: ea este definită de o cezură mediană peste care nu se poate sări, pentru aceeaşi rațiune care interzice ingambamentul.

Aici se opreşte obligativitatea riguroasă de simetrie fără de care versul ar deveni exagerat de monoton, însă i se adaugă obligativitatea mai largă, derivată tot din noțiunea de simetrie, de a avea întotdeauna două pauze secundare de o parte şi de alta a pauzei mediane.

într-un astfel de vers se poate exprima tot ceea ce se exprimă printr-o proză în versuri albe, oum este cea a lui Joubert sau Vauvenargues, cu alte cuvinte el permite să fim oricît am vrea de raționali sau de prozaici. Nimic nu deosebeşte, în mod obligatoriu, ceea ce poate fi exprimat într-un asemenea vers de ceea ce poate fi spus prin proză.

Aici, rima nu este decît o „sclavă“ care „trebuie să se supună“. Aşa fiind, experiența, şi în egală măsură şi calculul, demonstrează că ea este un impediment.

Din dificultatea de a găsi întotdeauna o rimă potrivită pentru capătul versului se va naşte „umplutura". Rima bogată va fi o întâmplare fericită, însă, în genere, tot ceea ce putem spera, este o rimă corectă, satisfăcătoare.

Acest vers, statornicit de Malherbe şi Boileau, descris în *Arta poetică* a acestuia din urmă, confirmă deci cu rigurozitate toate deducțiile teoretice.

Dar este posibil şi un alt vers, în care ritmul primar este ritmul de timbru, in timp ce ritmul asimetric vine doar să secondeze. Acesta este celălalt pol extrem al versului alexandrin francez: o rimă bogată care însoţeşte un vers alb nehotărît.

Rimă neapărat bogată, deoarece aici rima este cea care creează ritmul, „care este întregul vers". Condiţiile de preciziune şi claritate impuse mai sus versului al'b se impun acum rimelor.

Venind pe primul plan, rimele evident nu mai jenează; şi evident nu mai este vorba de rime de umplutură. Impediment, umplutură, rime sărace, toate acestea dacă se produc sînt împinse la versul alb, căci acolo se produc.

Versul alb rm mai are neapărat un contur foarte pre cis; nu mai există necesitatea de a evidenţia acest ritm. Regulile de simetrie, încălecările şi ingambamentele pot, dacă vrem, să dispară. Nu mai există decît obişnuinţa şi tradiţia datorate unei îndelungate folosiri a celuilalt vers, care încă le păstrează.

Versul lui Boileau derivă direct din proză, din ritmii îiberi, pe calea indicată. Acesta din urmă nu derivă nemijlocit din proză: el derivă direct din versul lui Boileau. Era deci necesar ca el să fie, în mod cronologic, ulterior acestuia şi să fie mai puțin folosit.

Putem acum să schițăm tabloul evoluției versului francez de la Malherbe şi Boileau, care ne înfățişează versul clasic derivînd din proză prin intermediul recitativelor cu asonanțe.

Din versul clasic, vers alb împodobit cu rime (şi ale cărui caractere derivă toate din acesta), se naşte versul în care ritmul principal este cel al timbrului: cu rimă bogată care însoțeşte un vers alb, ceea ce determină la acest vers un alt ansamblu de caractere.

El apare îndeosebi la Hugo şi evoluează mereu, fie pentru a-şi reliefa însuşirile, şi în acest caz nu mai avem decît bogății sonore urmate de versuri aritmetice nedefinite (vers-librismul), fie uneori încercind să cumuleze legile unei rime bogate şi cele ale unui vers alb perfect şi avem monstrul Parnasienilor.

Versul se apropie de ritmurile libere ale prozei prin natura sa fundamentală, aceea tocmai pe care regulile n-o prevăd. Acolo nu mai există suprafața netedă a alexandrinilor ci nişte valuri mari, care sînt tot ritm.

Cum să studiem un asemenea ansamblu; latură profundă a poemelor în versuri sau, de pildă, un roman liric? In primul rînd trebuie eliminat amorful, tot ceea ce este fals sau tot ceea ce este lipsit de sens, şi pentru început să se ia numai valurile lirice care sînt în acelaşi timp zonele cu structuri sonore regulate.

Aceste zone, astfel selectate, vor fi studiate cu ajutorul unui instrument potrivit, care semnalează cele mai neprevăzute regularități şi nu se limitează să adune tot ceea ce noi cunoaştem dinainte.

Numărul reprezentativ, întotdeauna adaptat la neprevăzut, dă astfel la iveală numeroase structuri sonore regulate la care nimeni nu s-a gîndit vreodată.

Completat astfel, domeniul ritmului limbii franceze dovedeşte înrudirea sa cu celelalte domenii sonore şi raporturile sale cu noţiunea de lirism.

10. Introducere la ritmul grec

Atunci cînd ne vom afla, faţă de ritmul lui Pindar, aşa cum ne găseam înainte de anul 1925 faţă de cel al lui J. J. Rousseau, adică posedînd întreaga „tradiţie[44], toate textele metricienilor, vom fi oare cu ceva mai avansaţi? De fapt spiritele cele mai strălucite care au scrutat această tradiţie n-au extras din ea nici o explicaţie valabilă pentru o problemă fundamentală cum este marea lirică doriană. Noi o vom aborda direct, înarmaţi cu metodele noastre. Să luăm, ca exemplu, marea categorie a metrilor aşa-numiţi dorieni.

Să căutăm diviziunile naturale: este limpede că silabele indiferente sînt întotdeauna „între ritmuri" şi joacă rolul de suspine şi tăceri muzicale: ele împart odele nu numai în strofe şi epode ci şi în versuri.

Să notăm cu cifre diferite silabele lungi şi pe cele scurte şi fără cifră silabele „dintre ritmuri".

Olimpicile lui Pindar se arată imediat da fiind scrise pe una sau două teme, tema epodei fiind de obicei simetrică faţă de cea a strofei. Totul este simetrii sau identităţi, şi perioadele au o structură de o simplitate frapantă, unde ar fi de făcut mai multe observaţii, pe care le-am făcut mai înainte referindu-ne la paginile lirice ale lui Chateaubriand. In felul acesta se desemnează legile comune întregului domeniu sonor.

Strădaniile filologilor, care au în cercat să studieze ritmul în poezia greacă veche, împărţind-o în picioare, duc la o complicaţie extremă atunci cînd este vorba de lirismul coral. Dealtfel soluţiile date de diverşi mari filologi 'sînt adeseori divergente.

Chiar dacă am accepta în mod provizoriu ca valabilă una din aceste soluţii, ea n-ar fi valabilă decît pe hîrtie pentru că ea ar pune imediat o problemă de ordin psihologic care a frământat probabil pe mulţi filologi, deşi erau convinşi de excelenţa acestor metode, care se pretindeau adesea că descind direct din ştiinţa metrică a celor antici.

Se poate concepe foarte bine că un poet francez poate a- vea în minte această schemă metrică, alexandrinul, şi poate scrie spontan astfel de versuri, asociate sau nu în strofe, însă dacă privim pe hîrtie schema metrică a unei Olimpice a lui Pindar, acest mocanism atît de complicat pe care ni-l propun metricienii clasici, ne întrebăm cum a putut memoria sa să o rețină, pentru a o repeta.

Se ştie că el scria în triade: strofa, antistrofa cu aceeaşi schemă ca strofa şi apoi epoda; triadele următoare repetau aceeaşi schemă.

El scrie deci o primă strofă inspirată, ceea ce pentru un metrician clasic este o nemaipomenită confuzie de picioare. Să admitem această explicație. Ceea ce ne depăşeşte însă cu totul este să înțelegem prin ce efort de memorie poetul reuşeşte să repete, cu alte cuvinte, exact aceeaşi încâlceală d'e picioare.

Apoi el adaugă la aceasta o epodă, ia cărei legătură cu strofele este şi mai greu de înțeles. Şi* cu toate acestea, fără nici un efort îşi reaminteşte această triadă, mai complicată decît mecanismul epiciclurilor care, înainte de Ke- pler, serveau la studierea mişcării planetelor. Corul executanților realizează, cu aceeaşi uşurință, această incredibilă performanță.

Aşadar, în timp ce spiritul grec nu ni se pane, prin atîtea trăsături, atît de apropiat de spiritul nostru, iar filosofii noştri par a discuta în voie cu amicii lui Socrate pe malurile lui Ilyssos, aceiaşi greci, prin memoria lor, comparată cu a noastră, ne-ar fi deci superiori aşa cum ar putea fi un anumit fenomen-ealculator, de pildă un Inaudi? Este mai de crezut că acest singur punct, de ordin psihologic, ar fi de ajuns pentru a ne face să ne îndoim de valoarea unor asemenea explicații metrice, în ciuda autorităților de prim ordin de care se prevalează (de la Aristoxene la Hermann, Boeck, Westphal etc.).

Dacă reflectăm că aici este vorba de ştiință şi nu de autoritate — ca atunci cînd s-a renunțat la dogma sistemelor complicate de cercuri, pentru a recunoaşte simpla mişcare eliptică a planetelor — se va cădea poate de acord, cu toată autoritatea teoreticienilor greci, sau a acestor mari elenişti, pentru a se găsi o mai bună explicație a acestei probleme psihologice.

Ea apare ca un simplu corolar al metodelor mele de analiză a ritmului. Grație unor notații numerice corespunzătoare, orice ritm -— inclusiv cel al lirismului coral grec — pare o suită de numere întregi care se supun unei legi simple.

Spre deosebire ide eşafodajele complicate, alcătuite din

elemente adunate la întîmplare, aceste legi simple nu sînt mai greu de recunoscut şi de reţinut decît acelea pe care le putem găsi în poezia, în muzica sau în dansul nostru modern. Memoria ritmică a vechilor greci este întru totul comparabilă cu a noastră.

Aceasta se obţine renunţîndu-se sistematic la diviziunile arbitrare, pentru a căuta diviziunile naturale ale ritmului: fără „picioare", fără versuri scindate după bunul plac al vreunui metrician; foarfecele nostru nu poate decît să urmeze un fenomen intrinsec textului, apariţia silabelor indiferente, singura punctuaţie autentică a ritmurilor greceşti.

Fără a intra aici în detalii tehnice, *Olimpicile* lui Pindar se dovedesc a fi construite pe una sau două teme uşor de sesizat, ca şi muzica noastră clasică: tema epo- dei fiind de obicei simetrică, ca imaginea într-o oglindă, cu cea a strofelor.

Ceea ce nu este mai dificil de compus şi de reţinut decît ar fi după o „fugă“, „rinversione della fuga“ care este un mod de compoziţie de acelaşi tip cu cel precedent şi pe care îl mai găsim încă la Beethoven.

Aceste formie simetrice' pe care le recunoaştem la Pindar (cazuri particulare ale unei legi generale, care le a- p-ropie de alte texte lirice: Chateaubriand etic.) oferă nişte facilităţi deosebite pentru memoria dansatorilor: totul se petrece ca şi cînd evoluţia orchestrală i-ar atrage pe dansatori într-o anumită direcţie, apoi ei ar reveni, păşind pe urmele lor de mai înainte.

Un cor care ar dansa astfel strofele *Olimpicei* a II I-a s-ar regăsi de fiecare dată la sfîrşit de strofă, pe locul iniţial.

Toate acestea sînt compatibile şi cu memoria şi cu posibilităţile noastre actuale. Ceea ce ne poate deruta puţin este dificultatea de a reţine şirurile de silabe scurte şi lungi, chiar organizate foarte simplu. Insă ritmul este o problemă de structură, nu de concret, n-avem deci decît să substituim un concret diferit: de exemplu, acestor două feluri de durate noi le putem substitui două feluri de înălţimi.

Îndată ce am descoperit adevărata sa organizare, care este foarte simplă, -moi transformăm schema într-o melo- pee pe două note diferi,te şi uimirea noastră dispare cu totul: memoria noastră ritmică este de acelaşi ordin cu cea a grecilor „legile simple" cu care ei se delectau nu sînt deosebite de cele care delectează pe poeţii noştri, pe muzicienii şi dansatorii noştri; cel mult, noi sîntem mai puţin sensibili decît ei la diferenţele de durată; a- ceasta însă este un truism şi ţine de o proprietate a limbii lor, comparată cu limbile noastre[3].

Mă voi limita să redau pe scurt câteva dintre noile mele rezultate într-un domeniu care a fost totuşi de două milenii atît de conştiincios şi atît de meritoriu cercetat, ca şi cum s-ar fi ştiut că el este poziția cheie a studiilor filologice. Insă aceste rezultate noi depindeau de metodele noi pe care eu le-am indicat în estetică şi pe care nu le posedați nici Aristoxene din Tarent şi metricienii şi rit- miiciemi din antichitate, nici eminenții lor succesori cărora le datorăm renaşterea studiilor clasice greceşti.

Este deci vorba de aceste culmi ale lirismului, grec, cum sînt *Olimpicele* lui Pindar.

1. In ode, sfîrşitul fiecărui vers este marcat de o silabă indiferentă; nu există *niciodată* o silabă indiferentă în cuprinsul unui vers.

2. Anumite ode (din categoria celei de a treia *Olimpice* a lui Pindar) sînt construite pe o singură temă, uneori pe două.

3. Foarte adeseori, cea de a doiu:a jumătate a unui vers revine exact pe urmele primei părți: ea este exact inversul primei jumătăți, imaginea ei reflectată într-o oglindă. Sau, din

două versuri consecutive, unul este exact inversul celui precedent.

4. De asemenea (într-o odă ca *Olimpica* a VUI-a) primul vers al epodei, şi care îi serveşte drept temă, este exact inversul, imaginea sa într-o oglindă al primului vers din strofă, care serveşte de temă acesteia.

In acest mod se constată punctuația muzicală a acestor texte; şi compoziția lor muzicală, oare este în stil de fugă: raporturile dintre strofă şi epodă îndeosebi, fiind analoage raporturilor dintre fugă şi inversiunea fugii.

Notînd cu 2 silabele lungi şi cu 1 pe cele scurte şi fără să notăm silabele indiferente, dar servindu-ne de ele pentru a scinda textul în vers, avem:

Olimpica III, strofa:
2 11211222122211211
22 112112221 22
11211222122211211 22
12221222122211211 2221
2 1222122212

Observăm că, datorită acestui mod de a scinda, primele trei versuri se aşează unul sub altul, ca şi cînd ele n-ar fi decît primul vers mai mult sau mai puțin complet; la fel şi ultimele două versuri.

Pe de altă parte, versul inițial, versul central şi versul final, se împart exact la mijloc, de aşa manieră micit cea de a doua jumătate vine să acopere prima jumătate; ca şi cum doi corişti ar ajunge la punctul cel mai înalt al versului şi de aici ar porni înapoi, mergînd exact pe urmele primilor lor paşi.

Cu acest mod de a scinda, dacă vom considera *Olimpica* a VUI-a epodă, vom vedea că toate versurile (cu excepția ultimelor două, adică 11 versuri din 13) se aşează exact sub del dinții: lungă sub lungă, scurtă sub scurtă, în mod invariabil. Versul central, care este şi forma completă a tuturor celorlalte, se scrie astfel: 211211222112112. Folosind ca punct de legătură cifra din mijloc, cele două jumătăți se aplică exact una pe cealaltă: cea de a doua nefiind decît inversul primei.

Astfel, o epodă *(Olimpica* a VIII-a) se relevă în întregime compusă prin repetarea primului său vers, lăsat mai mult sau mai puțin neterminat. In mod invariabil, la versurile scrise unul sub altul, silabele scurte se scriu sub cele scurte şi silabele lungi sub cele lungi; fără nici o excepție, şi aici este elementul frapant (crucial pentru a demonstra dacă ne găsim în plin adevăr sau numai în verosimil). Tema a fost dată: primul vers; toată epoda este compusă pe această temă unică.

însă strofa are ca prim vers, şi ca temă fundamentală, imaginea exactă reflectată într-o oglindă a temei epodei (figura sa simetrică). Astfel încît *Olimpica* a VIII-a este in întregime compusă pe o singură temă, prezentată sub formă directă pentru alcătuirea strofelor şi sub formă inversată (cum este mina stîngă pe lîngă mina dreaptă) pentru a compune epodele.

Strofa şi epoda între ele apar aşa cum apar în muzică fuga şi „inversione della fuga“. Şi întreaga odă se conturează cu diviziunile ei naturale, silabele indiferente; şi cu unitatea sa muzicală pe care aceste diviziuni o scot imediat în evidență: ea este în întregime compusă pe o singură temă.

CUPRINS

Mişcări libere şi mişcări impuse

Capitolul XIII

Factorii de durată ca factori de frumuseţe

Capitolul XXI
Muiică și limbaj

REDACTOR: OCTAVIAN COMANESCU
TEHNOREDACTOR: GHEORGHE POPOVICJ
COLI DE TIPAR: 15.75 TIRAJUL: 8200 ex.
BUN DE TIPAR: 20 X 1S75
TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 465/1975, LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA CLUJ MUNICIPIUL CLUJ-NAPOCA STR. BRASSAI NR. 5—7 REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA



[1] Lucrarea Essai sur Ies rythmes toniques du frangais, 1925.

[1] Pier re Curie, *Sur la symetrie dans Ies phenom'enes phy- siques.* „Journal de Physique", 1894 (sau *Opere,* publicate de Societatea franceză de Fizică, Gauthiers—Villars, 1908, p. 127).

[3] Sauveur, Histoire de l'Academie des Sciences pour 1700.

[2] Combarieu, *La Musique,* 7.

[6] H. Poincare, *Opere,* ediție îngrijită de G. Darroux, voi. II.

[7] Ibidem, Theorie des Groupes fuchsiens, pag. 4 şi 9.

0 Berlioz, Lettre ă la Princesse Caroline, 12 august 1856.

[10] Debussy, Monsieur Croche antidilettante, pp. 63—64.

[11] Gluck după Corancez, *Lettre sur Gluck* „Journal de Paris", august 1788.

[12] Vincent D'Indy, *Cesar Franck,* p. 65.

[13] *Ibidem,* p. 59.

[14] L. Laloy, *Rameau,* I, p. 64.

[18] Debussy, *Monsieur Croche,* p. 18.

[2] în primele pagini din lucrarea Essai sur Ies Rythmes toniques du frangais.

[3] Recunoaştem, vom spune, acelaşi fenomen muzical dar cu o colorație expresivă diferită.

4. Constanţa intensităţii

Intensitatea variază cel mai puțin. Ea este aproape o constantă.

Toate temele din Tristan pe care le-am citat pînă acum (la care am putea adăuga şi pe cele din Parsifal, citate deja în această carte), urmează aceste reguli:

1. Cînd se compară două linii de durată, fiecărei accentuate din această linie, avînd cele mai puține accente, îi corespunde în cealaltă o accentuată, cel puțin atît cît permite măsura.

5. Ritm şi melodie

tele care o compun, afară doar de cazul cînd se subînțe

lege că accentele sale fac parte integrantă din defini

află în fondul muzicii, această invariantă a temelor nu

[15] „Inima care bate este anunțată dinainte de viorile în octavă. Se vede tremurul, nehotărîrea, vedem cum crește inima care palpită, ceea ce se exprimă printr-un crescendo, se aud șoaptele și suspinele redate în surdină de primele viori și un flaut la unison[1]*, M o z a r t (scrisoarea din 26 septembrie 1781).